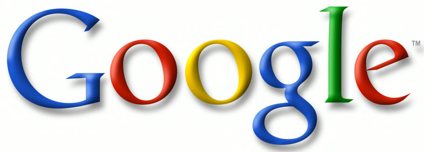
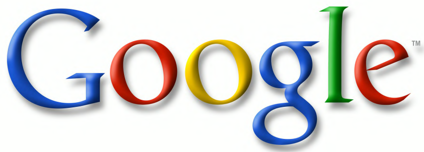




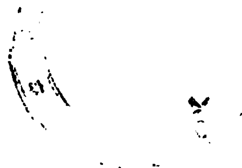




L'ART ET SES PROCÉDÉS DEPUIS L'ANTIQUITÉ

LES

ARTS MÉCONNUS





SAINT-QUENTIN

IMPRIMERIE JULES MOUREAU

ÉMILE-SOLDI

LES

ARTS MÉCONNUS

LES NOUVEAUX MUSÉES DU TROCADÉRO

Ouvrage orné de 400 Gravures.

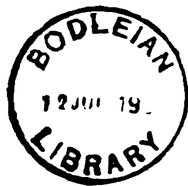
TROISIÈME ÉDITION





PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1881


BODLEIAN
LIBRARY

A

MONSIEUR VICTOR HUGO

Cher Maître,

L'intérêt que vous prenez aux Musées du Trocadéro, et dans une sphère plus modeste, la bonté que vous m'avez témoignée, me font espérer que vous me ferez l'insigne honneur d'accueillir ces études, comme l'hommage d'une respectueuse reconnaissance, d'une profonde admiration.

C'est l'humble offrande de ma vénération à vos glorieux quatre-vingts ans.

Emile-Soldi.

Anniversaire du 27 Février 1881.

La description d'un chef-d'œuvre, si complète qu'elle puisse être, ne peut valoir la moindre reproduction fidèle. Mais aujourd'hui, en librairie, ce qui n'est pas roman ou histoire se vend peu, et un éditeur ne pourrait se risquer à enrichir de gravures un livre sérieux sans être subventionné par l'Etat. Aussi n'aurions-nous point entrepris ce travail sans les offres gracieuses et bienveillantes qui nous sont venues de toutes parts pour l'illustrer. Nous devons donc adresser, — et nous sommes heureux de le faire, — l'expression de toute notre gratitude aux personnes qui nous ont donné ou prêté la plus grande partie des gravures que contient ce volume : MM. Biais, Blondel, Boban, Bosc, Burty, Delaporte, colonel Duhousset, Forgeais, Gonse, Hubert, F. Lenormant, Parvillée, Rhoné, Sauvageot, Tissandier, de Ujfalvy, Wiener, « La Gazette des Beaux-Arts, la Mosaïque, l'Art pour tous, le Musée artistique et littéraire, la Nature, » les principaux éditeurs de Paris : MM. Dalloz, Delagrave, Firmin Didot, Furne et Jouvet, Lévy et Cohn, Morel, Masson, Quantin, Rouam et enfin la revue illustrée « l'Art, » dans laquelle presque tous les chapitres de ce livre ont été insérés.

Malheureusement les spécimens que nous avons reproduits ne donnent qu'une faible idée des ouvrages dont ils sont tirés; il eût fallu donner les planches de grand format; les frais de tirage à part nous l'ont rendu impossible. Ces spécimens serviront plutôt comme index d'une bonne partie des œuvres à consulter par les lecteurs qui voudraient approfondir les questions que nous avons traitées.

C'est surtout cette dernière considération qui l'a emporté sur nos préventions contre l'emploi de gravures dont la facture et les procédés sont si différents. L'écrivain seul se présente dans cet ouvrage, l'artiste espère bien un jour avoir son tour.

Enfin nous devons nos plus sincères remerciments à MM. Angrand, Chabouillet, Hèuzey, Lavoix, de Longpérier, Mariette, Mesnard, Pellegrin, G. Perrot, Pierret, Ravaisson, Renan, de Rougé, Schefer, E. Veron, Viollet-le-Duc, et MM. le général de Cesnola[1]*, Birch*[2]*, Francks*[3]*, Hildebrand*[4]*, Newton*[5]*, Steinhauer*[6] *et Vorsaae*[7]*, qui nous ont honoré de leurs précieux conseils, nous ont permis d'étudier leurs belles collections, à MM. le Dr Hamy et A. Landrin, organisateurs du musée ethnographique*[8]*, et à notre éditeur, M. E. Leroux, qui n'a pas reculé devant les dépenses considérables que cet ouvrage a nécessitées.*

1. Directeur du Musée de New-York.
2. Conservateur au British Museum.
3. Conservateur au British Museum.
4. Directeur du Musée de Stockholm.
5. Conservateur au British Museum.
6. Directeur du Musèe ethnographique de Copenhague.
7. Ministre de l'Instruction publique en Danemark.
8. Ces Messieurs, les Conservateurs du Louvre et du Cabinet des pierres gravées à la Bibliothèque nationale, que nous venons de nommer, ont fait faire des empreintes, principalement sur les pierres gravées de ces musées qui nous ont permis de former la collection que nous avons donnée au Musée historique du Trocadéro. M. le général de Cesnola nous a offert gracieusement une collection très complète de moulages des pierres gravées trouvées par lui à Curium, aujourd'hui au Musée de New-York.

E. S.



TITRE COMPOSÉ PAR L'AUTEUR AVEC LES STATUES QU'IL A EXÉCUTÉES A LA FAÇADE
DE L'HOTEL DE LA SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE
ET LA VUE DU TROCADÉRO OU S'ORGANISENT LES NOUVEAUX MUSÉES.



I

Trois nouveaux musées s'ouvriront prochainement au Trocadéro.

C'est d'abord le Musée d'ethnographie, fondé provisoirement le 23 janvier 1878 au Palais de l'Industrie.

En second lieu, un musée historique de moulages comprenant les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie jusqu'à ceux de la décadence romaine : sur l'initiative de M. de Ronchaud, une réunion choisie de savants et d'archéologues[1] étudie la formation de ce musée qui serait installé dans le rez-de-chaussée de l'aile gauche.

Enfin à la demande de M. Viollet-le-Duc, le rez-de-chaussée de l'aile droite est destiné à une collection analogue, mais commençant à l'époque byzantine pour finir à la Renaissance[2].

Ce programme est excellent.

Réalisé à l'étranger de longue date, il doit l'être chez nous le plus tôt possible.

1. MM. Maspero pour l'Égypte, Renan pour la Phénicie, Heuzey pour la Grèce primitive, Perrot pour la Grèce de Périclès, Ravaisson pour la Grèce des périodes suivantes, Guillaume pour la période romaine. La commission d'études se compose en plus de MM. Ch. Blanc, Chapu, Coquart, Alb. Dumont, Garnier, Mariette, Rayet et Lafenestre.

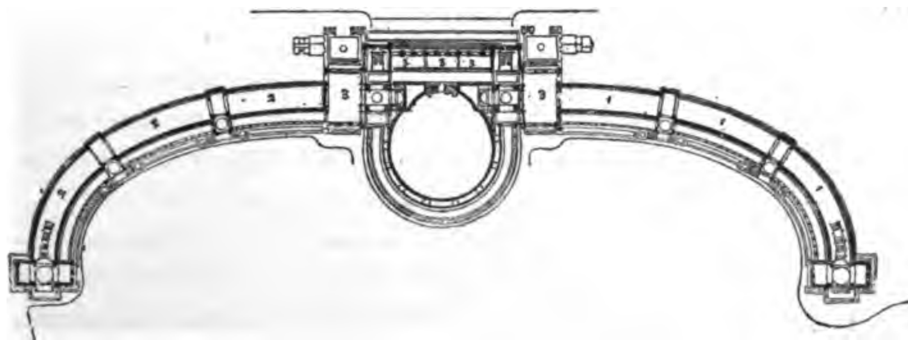
2. Ceci était écrit avant la mort si regrettable de M. Viollet-le-Duc. Heureusement cette œuvre, sa dernière pensée, appuyée par le directeur des Beaux-Arts et M. Antonin Proust, sera menée à bonne fin par son fils, aidé par la direction des monuments historiques.

Ces musées se complètent l'un l'autre, et, réunis, forment une nouvelle institution, une école historique des sciences et des arts, qui ne peut qu'être approuvée par tous les gens sérieux.

Par la publication de ce volume dont les thèses s'appuient sur des exemples tirés des nouvelles collections nationales au lieu d'avoir recours uniquement aux musées de l'étranger, nous espérons apporter un argument de plus en faveur de l'utilité de ces fondations.

Aussi malgré la hardiesse des opinions émises dans certains chapitres de ce livre, nous avons l'espoir, sinon d'être accepté sans discussion, au moins de mériter l'attention bienveillante de tous.





PLAN DES NOUVEAUX MUSÉES DU TROCADÉRO

1, 1, 1. Musée moyen âge et renaissance. 2, 2, 2, Musée historique de l'antiquité.
3, 3, 3. Musée ethnographique.

Le premier chapitre de cet ouvrage contient un abrégé historique présentant l'importance séculaire de la gravure en pierre fine, la variété des manifestations de cet art, les moyens de le relever. L'appendice a pour but de montrer l'origine de la glyptique et d'en donner une chronologie à l'aide de la technique; les arguments sont appuyés sur la collection rassemblée et donnée par l'auteur au musée historique de l'antiquité, installé à l'aile gauche du Trocadéro.

Le deuxième chapitre a pour thèse la supériorité du Moyen Age sur la Renaissance dans les arts. Il est écrit en grande partie sur les documents choisis par M. Viollet-le-Duc pour former le musée du Moyen Age et de la Renaissance à l'aile droite du Trocadéro.

Le troisième chapitre, consacré à la recherche des origines, des procédés et des styles des émaux employés comme revêtement dans l'architecture orientale, ou plutôt traitant du style persan et des écoles qu'il a formées, résulte de l'examen des fragments de briques émaillées rapportées par M. de Ujfalvy, de celles que contiennent les vitrines de Sèvres et du Musée ethnographique, au premier étage du Palais.

Le quatrième chapitre, essai sur le caractère de l'art ancien du Cambodge et sa supériorité sur l'art indou, prend ses exemples dans le musée Khmer, fondé par M. L. Delaporte et faisant partie du musée historique de l'antiquité, à l'aile gauche du Trocadéro.

Le cinquième chapitre montre les causes, toutes techniques de la grossièreté apparente de certaines œuvres d'art du Mexique et du Pérou, dans les collections données par MM. Wiener et Pinart au Musée ethnographique, organisé au premier étage du Palais.

Le sixième chapitre, l'art égyptien à son origine, les éléments asiatiques qui s'y rencontrent, l'antiquité de certains procédés, est une étude des monuments exposés en 1878 dans la section égyptienne, organisée par M. Mariette; les moulages de ces monuments sont placés dans le musée historique de l'antiquité, à l'aile gauche du Palais.

Enfin les lettres adressées à M. G. Ebers et à M. Zaborowski répondent à quelques questions sur la taille des granits et des diorites par les anciens Égyptiens.





LA SCIENCE

Bas-relief, marbre à fond doré, par l'auteur.

Fronton des portes de la Bibliothèque du château de Boulogne (appartenant à Madame la baronne James de Rothschild).

Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*.



L'ART

Bas-relief, marbre à fond doré, par l'auteur.

Fronton des portes de la Bibliothèque du château de Boulogne (appartenant à Madame la baronne James de Rothschild).

Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*.



II

Pendant de longs siècles, l'homme s'est trouvé au milieu des splendeurs de la nature; il voyait, il était impressionné — quelques essais barbares en témoignent — et cependant l'art n'existait pas.

C'est que la matière et les procédés jouent dans l'art un rôle capital qui est loin d'être connu et suffisamment apprécié.

Les procédés nous rendent plus ou moins maîtres des matériaux;

Les procédés varient avec les outils;

Les outils varient suivant la civilisation ancienne ou moderne de chaque contrée.

Tel art existe dans tel pays, il y a été inventé, parce que ce pays possédait une carrière, une forêt, une mine.

Changez la qualité des matériaux de la carrière, l'essence de la forêt, les produits de la mine, et vous changez l'art.

La perfection plus ou moins grande de la forme dans la statuaire grecque résulte en partie de l'exploitation des marbres de ce pays.

La raideur de la statuaire égyptienne s'explique par l'adoption des granits travaillés à l'aide de silex appointés; l'incisif de la statuaire assyrienne par l'emploi des calcaires, des albâtres gypseux du centre de l'Asie.

Il a fallu des siècles, il a fallu toute une humanité de souffrances,

de dévouement, de superstition ou d'esclavage, pour lever, pousser, rouler tel bloc erratique; parfois, malgré l'effort d'un peuple entier on l'a abandonné; il a fallu des armées d'ouvriers pour cliver les silex qui devaient servir à l'équarrir, des années pour le polir, des migrations de race pour fournir le fer, l'outil qui permettra enfin à un seul homme de dompter la matière, de lui donner la vie.

D'abord, dans le principe, chaque pays cherche à créer un art issu de sa flore et de ses matériaux.

Plus tard les échanges, les voyages, lui révèlent un art étranger qu'il imite grossièrement avec les moyens techniques dont il dispose jusqu'au moment où son outillage se perfectionne.

Le besoin de constructions durables oblige l'architecte de l'Égypte, de l'Inde, de la Chine, de l'Amérique, de la Grèce, à substituer au bois de l'abri primitif des matières éternelles.

C'est le moment où le peuple nomade, après s'être fixé au sol, après avoir abandonné la tente pour la cabane, quitte la forêt pour la carrière, le bois pour la pierre. Alors le tronc d'arbre devient la colonne, les branches le chapiteau, la traverse la frise; de la tente était née la pagode, la cabane forme le temple.

L'art est créé.

Partout l'ornement dérive de l'imitation des produits naturels de la contrée. Exemple : le lotus en Égypte, le chèvrefeuille et l'acanthe en Grèce, le chardon en Allemagne.

La superposition des briques par les architectes primitifs produit les méandres, les zigzags, les bâtons rompus, etc.

La facilité que donne l'emploi du moule pour reproduire en terre ou en plâtre des figurations que l'on peut couper et multiplier, amène les Arabes aux mille combinaisons de leurs entrelacs.

En même temps que la nature fournit les matériaux, ceux-ci, par la différence de leurs qualités, modifient complètement l'idée et la forme dans tous les arts plastiques.

Si, primitivement, le bois permettait au sculpteur de fouiller, de détailler les figurations, le marbre lui offre les modelés, les nuances délicates; la terre, la cire, l'invention du moulage sur nature l'amènent à une facture minutieuse et au réalisme.

La mosaïque impose des contours affirmés et la franchise des tons, la fresque révèle la clarté et la finesse des valeurs, l'huile les profondeurs du clair-obscur. Avec chaque matière nouvelle, tapisserie, verrerie, broderie, émaux, apparaissent une qualité, un effet, un art nouveaux.

L'influence des procédés est aussi absolue.

Par la fonte, le métal le plus dur se transforme en figurines légères, sveltes, aériennes, impossibles à reproduire dans une autre substance.

Par le tour à graver, les pierres fines ou les pierres précieuses font resplendir les pétales d'une fleur artificielle, les ailes d'un oiseau inconnu, des mille feux de l'émeraude, des rubis ou des diamants.

Ne devons-nous pas à l'industrie les splendeurs harmoniques, la combinaison des timbres de la musique moderne ?

Chacun de ces arts, avant d'avoir atteint par l'amélioration des procédés l'expression qui lui est propre, passe de la période des tentatives et des tâtonnements à celle de l'apogée. Puis, grâce à l'exagération de ces mêmes procédés, portés jusqu'à la minutie ils arrivent à la période de décadence.

Ces diverses phases composent l'histoire de l'art.

Mais c'est seulement en étudiant le détail de ces différents faits que l'on peut comprendre le rôle infiniment varié, curieux, imprévu, qu'ils ont joué partout et toujours. Même aujourd'hui, au degré supérieur de l'art, le sentiment et la matière sont encore intimement liés. N'est-il pas vrai que chaque effet de la matière a en lui-même sa poésie ? La corde vibre, la couleur chante, le métal étincelle. L'artiste est celui qui, par force et travail, en modifiant, éteignant, opposant, réunissant plusieurs degrés de ces effets, les fait valoir et apprécier.

Souvent l'artiste n'est sensible qu'à l'effet même de la matière. Le sujet de son tableau, la forme de sa statue, la mélodie de sa symphonie ne sont que des prétextes, pour un Rembrandt de faire éclater un jaune dans un ensemble obscur, pour un Michel-Ange de développer une courbe, d'allonger une ligne, pour un Beethoven de faire triompher un accord.

Le son unique d'un métal, la qualité ou l'intensité d'une seule couleur, l'expression d'un ovale, pour l'artiste qui sait voir, sentir, entendre, suffisent pour l'enthousiasmer. Sa tâche est de nous faire

participer à son émotion, de nous faire admirer les effets qu'il n'a pas inventés, qu'il a su seulement présenter.

De là l'importance apportée par Van Eyck à la préparation des couleurs, par Delacroix à la composition de sa palette, par Berlioz au choix des instruments.

De là, la dette de l'Art à la Science, et les efforts immenses que fait l'humanité pour tirer du sein de la terre, et manier suivant ses désirs, les matériaux qui peuvent lui permettre de varier les notes, les couleurs, les courbes nécessaires à la manifestation et au développement de ses arts.

Certes l'esprit humain, la philosophie, la religion, la race ont la plus grande influence sur le choix des sujets, le symbole adopté, la manière de l'exécuter.

Mais le public et le critique prêtent trop souvent aux artistes, — et cela inutilement — des idées très spirituelles que ceux-ci n'ont jamais eues, et ne se rendent pas toujours bien compte du degré de beauté que toute chose porte en elle-même, et que la complication des sentiments abstraits, surtout dans les arts plastiques, ne peut que détruire.

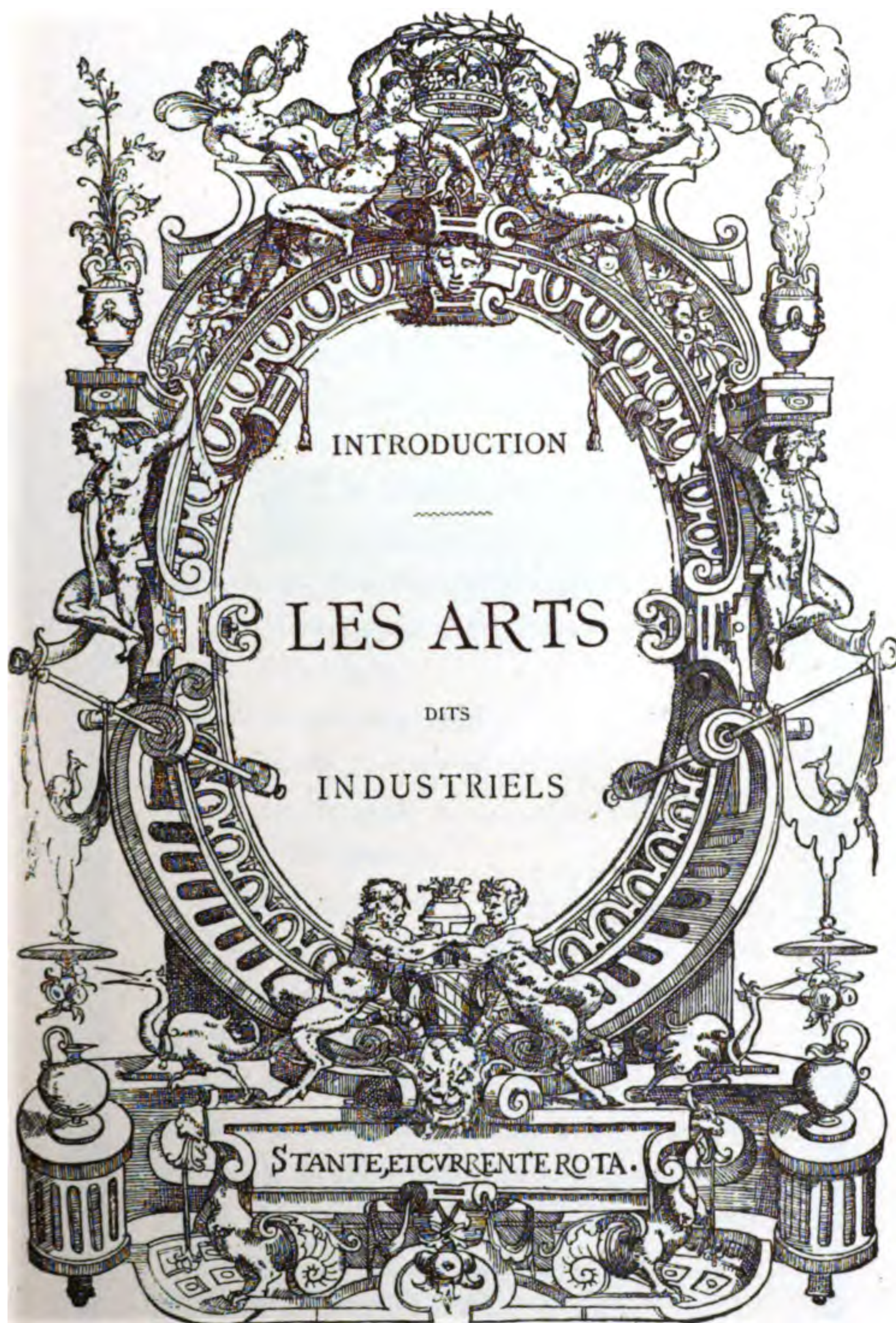
Nous espérons que l'importance que nous attachons aux questions techniques et matérielles dans les choses de l'art ne nous fera pas accuser d'indifférence aux qualités personnelles, aux sentiments intimes, aux expansions de cœur des grands artistes, des grands poètes, des grands esprits. Si la foudre du ciel, de même que la brute, tue aveuglément l'innocent comme le coupable, au contraire les cris de colère du poète, terribles comme le flot, comme l'ouragan, délivrent parfois, un peuple entier, punissent les crimes, renversent les oppresseurs. Il y a autre chose qu'une froide combinaison de lignes dans le *Jugement* de Michel-Ange. Il n'y a pas qu'un adroit effet de lumière dans l'apparition du Christ de Rembrandt au milieu des deshérités. Il n'y a pas qu'un calcul mathématique dans les échos formidables des trompettes placées par Berlioz aux quatre angles de Notre-Dame au moment solennel du réveil des morts dans le *Dies iræ*. Elles ne brilleront pas les couleurs éclatantes; ils ne chanteront pas les mots sonores; ils n'étincelleront pas les métaux précieux, à l'appel d'un artiste qui

n'aura pas en lui la force ou la sensibilité, l'amour ou l'enthousiasme. Il ne tirera aucun résultat des plus belles matières comme des plus beaux sujets; le soleil qu'il montre ne vivifiera pas, le diamant dans ses mains s'obscurcira. Le comédien qui n'ajoute pas à l'effet appris, au talent d'école, le sentiment personnel, quelque chose de son être même, peut réduire le poème le plus sublime en un fatigant récit.

Mais l'histoire de l'art n'est pas l'art lui-même, c'est le compte-rendu des efforts et des résultats; c'est pourquoi nous avons évité autant que possible les longues dissertations vagues et inféconds sur le vrai, le beau, le sublime, pour discuter des points historiques ignorés et essayer de mieux faire apprécier les mérites relatifs de certains arts méconnus.

E.-S.





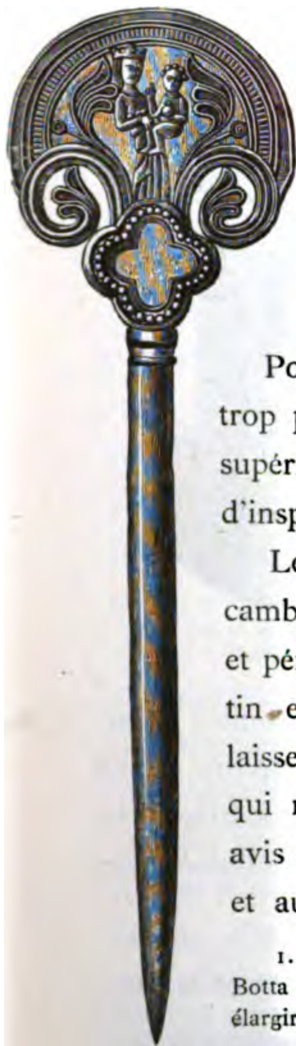
CARTOUCHE DE LIVRE

Composé et dessiné par Jean Cousin. Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*.



INTRODUCTION

LES ARTS DITS INDUSTRIELS





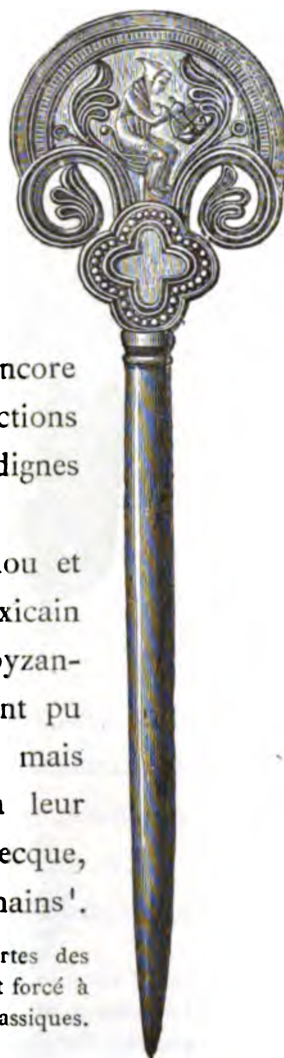
Les œuvres d'art de l'antiquité grecque et romaine sont dites antiquités classiques.

Ces œuvres appartiennent aux Beaux-Arts.

Pour les adeptes d'une certaine école encore trop puissante ce sont les seules productions supérieures du génie humain, les seules dignes d'inspirer les artistes.

Les arts égyptien et assyrien, hindou et cambodgien, persan et mauresque, mexicain et péruvien, chinois et japonais, les arts byzantin et lombard, roman et gothique ont pu laisser quelques œuvres intéressantes, mais qui ne peuvent être comparées — à leur avis — à la plus insignifiante Vénus grecque, et au plus lourd des monuments romains[1].

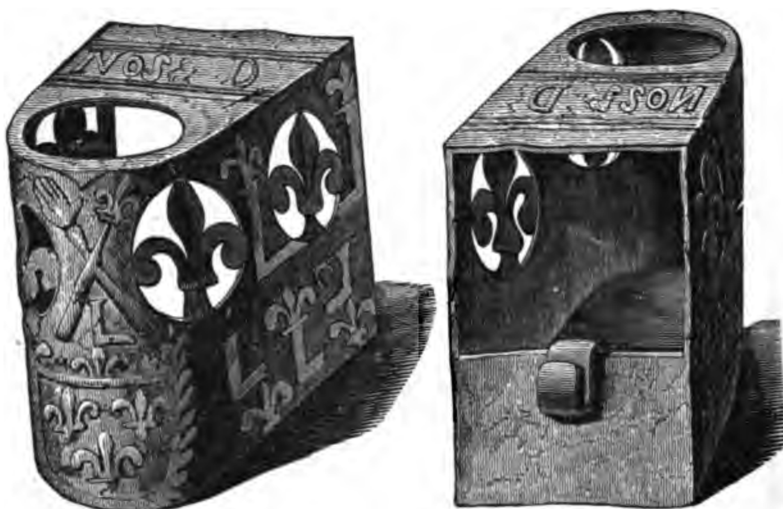
1. Depuis une trentaine d'années les découvertes des Botta et des Mariette en Assyrie et en Égypte ont forcé à élargir le cercle si étroit des soi-disant antiquités classiques.



CRAYONS EN PLOMB HISTORIÉ DU XIVe SIÈCLE, FACE ET REVERS. — COLLECT. FORGEAIS

Presque tous les musées de l'Europe, à l'exemple du Vatican, nous présentent des kilomètres de galeries remplies de copies et de pastiches, antiques il est vrai, mais sans aucun intérêt artistique, pendant que tous les autres arts n'ont obtenu jusqu'ici qu'une place dérisoire, comme étant incomparablement inférieurs aux arts dits classiques et à ceux de la Renaissance.

Après la classification des arts classiques, celle des arts



ENCRIER DE LA BAZOCHE, XVIe SIÈCLE, EN PLOMB AVEC LES ARMES DE FRANCE
Objets trouvés dans la Seine par A. Forgeais, tirés de sa collection.

dits *industriels* est encore un parti pris, dû aux limites dédaigneusement imposées à tout ce qui n'est pas sculpture sur un piédestal, peinture dans un cadre, architecture monumentale.

Les œuvres de l'art dit industriel ne sont pas admises dans les expositions des Beaux-Arts.

Les récentes recherches de MM. de Longpérier, Perrot, Renan, de Vogüé, de Saulcy, Lenormant et Rayet, etc., ont montré que c'est dans ces contrées qu'il fallait chercher l'origine des principes de l'art classique, et ont amené l'étude de ces antiquités jusque-là dédaignées, même encore aujourd'hui, au point de vue de l'art.

Ceux qui s'en occupent tiennent une place secondaire dans la hiérarchie sociale dont les Beaux-Arts forment le sommet.

Divisions arbitraires, toutes funestes aux arts, toutes établies par une ignorante et fausse appréciation de la variété, de la valeur et du mérite par lesquels l'esprit humain peut se manifester.

A l'époque de la Renaissance, il n'est pas nécessaire de remonter plus haut, cette séparation et ces dénominations factices des beaux-arts et d'arts industriels n'existaient pas, et les artistes de valeur ne dédaignaient pas de composer et d'exécuter des coffrets avec toutes les ressources et les richesses de l'art, de graver d'élégants sujets, de fines arabesques sur des coupes de cristal transparent, d'émailler des buires et de ciseler des armes. C'est l'époque où Benvenuto Cellini fait d'une salière une des œuvres principales de l'orfèvrerie, où Jean Goujon et Germain Pilon sculptent des lits



PROJET DE BIJOU PAR B. CELLINI. — *L'Art.*



DESSIN D'UN FOURREAU DE DAGUE par Holbein. Musée de Bâle. Grav. extr. du Holbein, par P. Mantz.

et des bahuts, où Rosso, Primatice et Holbein donnent les dessins de quantités d'objets usuels, où Bernard Palissy est nommé *Inventeur des rustiques figulines du Roy*, où les Penicaud et les Limosin sont désignés chronologiquement comme des souverains, et où Coldoré, par une faveur étrange, mais vivement ambitionnée alors, est nommé valet de chambre du roi, pour ses gravures en pierres fines.

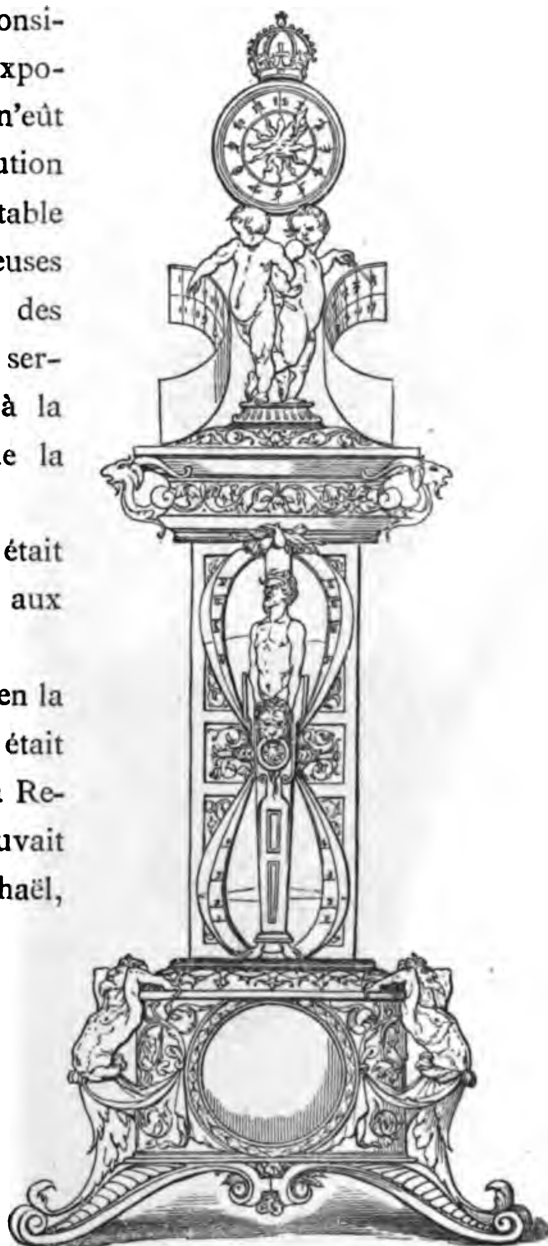
Inclinons-nous devant les productions, le goût, le bon sens de ces siècles si féconds en belles œuvres. Il serait difficile de faire croire au public d'aujourd'hui qu'un cadre peut avoir plus de mérite artistique que beaucoup de tableaux dont la valeur est surfaite; et pourtant quelle merveille que le cadre de Bruges, où, parmi les rinceaux, courent et jouent les enfants sculptés sur bois par François Duquesnoy dit Flamand!

A cette époque, en admettant dans une exposition artistique, des panneaux sculptés, on n'aurait pas songé à exclure la porte dont ils étaient la décoration, et l'on n'eût certainement détaché ni les frontons ni les figurines destinés

à une crédence ou à quelque autre meuble. Alors on n'eût pas considéré comme complète une exposition des Beaux-Arts, où l'on n'eût vu ni les modèles, ni l'exécution de ces riches orfèvreries de table ou d'autel, œuvres merveilleuses des Donatello, des Ghiberti, des Mino de Fiésole, lesquelles servirent de points de départ à la grande école de sculpture de la Renaissance italienne.

Du reste, le nom d'artisan était jadis l'appellation commune aux artistes de tout genre.

Tout le monde sait combien la diversité dans les aptitudes était admise au moyen âge et à la Renaissance. Personne ne trouvait ridicule que Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Salvator Rosa, etc., fussent en même temps architectes, peintres, sculpteurs, poètes, ingénieurs, musiciens, etc. Et, chose curieuse, ces hommes de génie surent exceller dans tous les genres à la fois.



HORLOGE DE HENRY VIII
Dessin de Holbein. British Museum. — Grav. extr. de Holbein, par P. Mantz.

Mais, comme l'a si jus-

tement remarqué et établi M. Viollet-le-Duc : « De notre temps, on n'admet que les spécialités, on ne suppose pas qu'un savant, qu'un artiste, qu'un homme de lettres puisse se mouvoir dans un large cercle; on s'est habitué, au contraire, à enfermer chacun dans un espace étroit qu'il ne peut franchir sans perdre une grande partie de sa valeur aux yeux du public. Si, par exemple, un artiste, dans le cours de sa carrière, a manifesté certaines préférences (et qui n'en a point ?), aussitôt il est classé, étiqueté, on ne le consulte, on ne l'emploie, on ne le considère comme capable que lorsqu'il s'agit de l'objet de ses préférences. Protesterait-il contre ces limites, que l'opinion impose à ses connaissances et à ses goûts, qu'on ne voudrait pas le croire. Ses adversaires, ou ceux qui se regardent comme tels, s'il veut faire un pas vers eux, se hâtent de le rejeter en dedans du cercle étroit tracé



LES ARMES DE PERSÉE, PAR EMILE-SOLDI

Casque. Persée monté sur Pégase tue le monstre.



LES ARMES DE PERSÉE. PANOPLIE PAR EMILE-SOLDI

Vestibule circulaire de l'Opéra à Paris.
Harpie. Andromède, gardée par le monstre, supplie Persée de la délivrer.
Bouclier. Persée, protégé par Mercure et Minerve, dompte Pégase, né du sang de Méduse expirante. — Grav. extr. de l'*Art pour tous*, Revue illustrée, publiée par M. Sauvageot (Morel, éditeur).

autour de lui, car chacun croit avoir un intérêt à tailler la part de son prochain aussi petite que possible, quitte à la déclarer nuisible, envahissante, s'il elle vient à s'agrandir, etc. »



UNE COUPE DE HOLBEIN
D'après la gravure de Wenceslas Hollar.
Grav. extr. de Holbein.

Ainsi, en créant des catégories, des degrés factices dans l'art et parmi les artistes, en y mêlant cette fausse appellation d'art industriel, en excluant de nos salons annuels les plus habiles représentants de cet art, on a éloigné de l'étude de l'exécution de tous les objets usuels que l'art aurait animés, embellis, les aptitudes particulières et les meilleures volontés.

L'homme n'a possédé primitivement aucun instrument, donc aucun procédé, aucune théorie; il fut forcément naïf dans ses premiers tâtonnements, parfois fantaisiste et souvent bizarre. Plus tard il se civilise, il a une croyance, un système, des outils perfectionnés, et il exprime des sen-

timents recherchés dans un art plus ou moins raffiné. Enfin dans notre siècle, l'artiste contemporain accepte les idées de toutes les époques, il se sert de tous les systèmes indifféremment. L'amateur qui lui commande, souvent par ostentation, veut jouir de son œuvre immédiatement. Ainsi même dans l'art apparaît la routine qui en est la pire ennemie, et en dernier lieu la machine qui en est la négation.

Tous les arts sont unis, une véritable civilisation artistique se reconnaît aussi bien dans une broderie ou dans une natte, que dans une statue, dans un peigne ou une serrure que dans un tableau, la main de l'homme ou plutôt son génie se manifeste — jusqu'au siècle actuel — dans les plus petites choses; aujourd'hui la machine est apparue, elle fabrique et forme, au seul point de vue du bon marché, presque tous les



VASE EN PORCELAINE COLORIÉE
Ayant figuré à l'Exposition universelle de 1878, provenant de la manufacture de M. Histigen, à Tokio (Japon). Orné des portraits des hommes célèbres de ce pays, exécutés par un artiste japonais, âgé actuellement de quatre-vingt-onze ans.
Grav. extr. de l'*Art*.

objets. De là, le terme spécial d'*industrie*. On en connaît le résultat, plus près qu'on ne le pense de nous envahir partout, même dans les branches spéciales de la production, dite des Beaux-Arts.

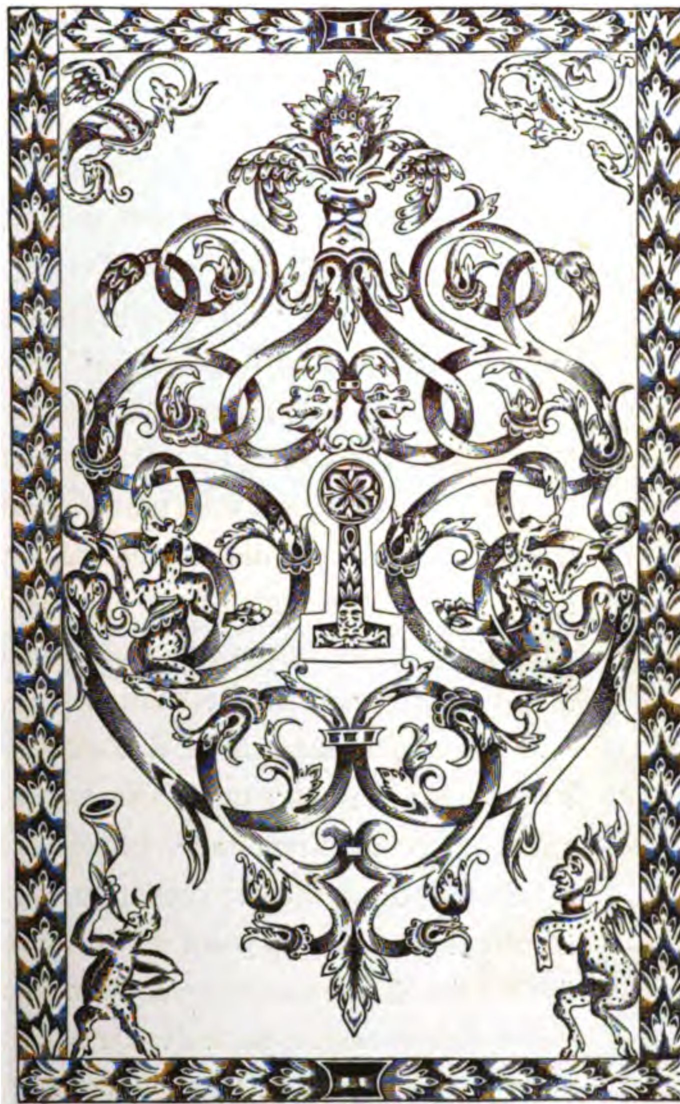


LA COUPE DE JANE SEYMOUR
Dessin de Holbein. Bibliothèque Bodleienne. Oxford. Grav. du Holbein.

Il s'en est suivi, dans ces dernières années, une décadence qui a fini par frapper même les esprits les plus optimistes.

« L'industrie, a dit en toute justice M. Ch. Bigot, livre toujours à un pays ce que le pays lui demande, mais elle ne lui livre que cela. Si l'acheteur est indifférent à la beauté et à l'élégance, pourquoi celui qui travaille à le satisfaire s'en soucierait-il ? Et voilà pourquoi la laideur, aujourd'hui encore, est autour de nous dans presque tout ce que nous voyons, dans presque tout ce que nous touchons. »

Grâce aux Expositions universelles, on a pu reconnaître de puissants éléments d'étude, présentés par le Japon, la Chine, l'Inde, la Perse; on a pu se convaincre qu'ils nous offrent les véritables modèles à étudier, pour les tapisseries, les vases, les bronzes et les émaux, et que chez eux se trouvent les vrais maîtres en ce qui concerne l'esprit et l'intelligence de la décoration, l'entente



ENTRÉE DE SERRURE DU COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE.
Grav. extr. de la *Gaz. des Beaux-Arts.*



BATON DE MESURE DU XIII[e] SIÈCLE
Servant aux chantres. [Ardoise]. Trouvé par A. Forgeais dans la Seine.

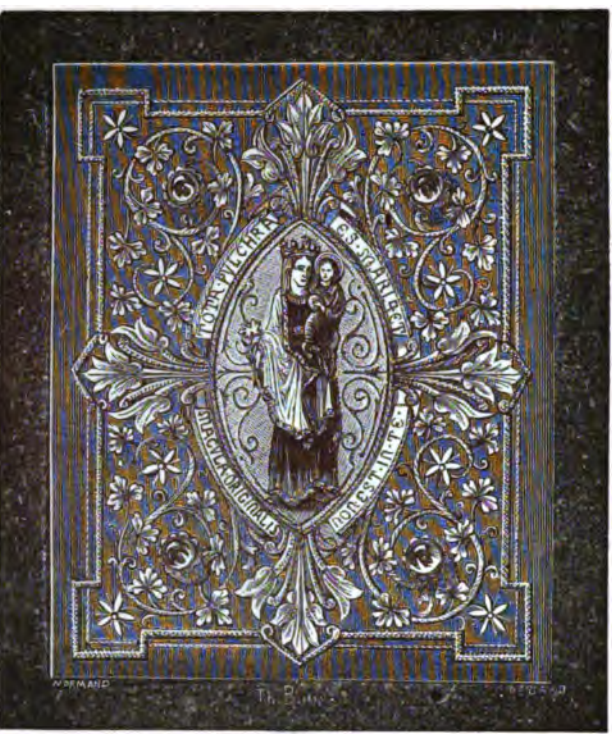
de l'harmonie, la richesse des tons. L'Exposition universelle est fermée, mais un grand profit sera tiré des exemples qu'elle nous a donnés. Déjà le Musée des arts décoratifs se développe sous les efforts multiples de ceux qui ont le sentiment de la situation, il s'organise sérieusement au pavillon de Flore. Si les musées du Trocadéro prospèrent, on doit espérer que les limites assignées arbitrairement à certaines facultés humaines, au génie artistique de la plus grande partie du globe, seront considérablement reculées; peut-être dans l'avenir, ne fera-t-on plus de distinctions, ne mettra-t-on plus de séparations, là où il n'existe que des degrés, des aptitudes, des procédés différents, dont les résultats sont aussi intéressants les uns que les autres, par conséquent aussi importants et aussi utiles à étudier.

Nous avons pensé bien faire en publiant dès aujourd'hui des notes prises sur ces arts dédaignés..., sur ces collections généreusement offertes à l'État[1], puisqu'elles se rapportent directement à notre thèse; car si au point de vue de la science, l'utilité du Musée ethnographique, n'a pas besoin d'être démontrée, au point de vue de l'histoire et surtout de l'art, il en est tout autrement, et nous

[1]. La plus grande partie de nos notes sont archéologiques et techniques. Nous ne publions ici que la partie artistique.

Au fur et à mesure de l'ouverture des salles du nouveau musée, nous ferons paraître la suite de ces études.





RELIURE EN SOIE BRODÉE, COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR THÉODORE BIAIS

pensons que, dans l'avenir, si l'art doit trouver des voies nouvelles, de nouvelles formules, il en sera redevable en partie à la création d'un musée aussi peu classique, que celui dont il est question.

Sous ce titre : *Les Arts méconnus*, nous ne pensons pas nous borner à plaider pour les œuvres des anciennes civilisations. Nous étendrons, au fur et à mesure du développement des musées du Trocadéro, ce plaidoyer sincère non seulement en faveur du passé, mais du présent, pour certaines formes de l'art, principalement leur expression la plus moderne dont on empêche continuellement l'affirmation, que l'on est arrivé à tuer complètement, soit par indifférence, soit par une variété de goût vraiment incroyable.



MANCHE DE COUTEAU DU XIV[e] SIÈCLE.



Coll. A. Forgeais.

Nous commençons aujourd'hui par la gravure en pierre fine, nous continuerons dans les autres volumes par l'orfèvrerie, la gravure en médaille, la bijouterie, etc., enfin presque tous les arts dits industriels ou non, avec le parti pris de chercher le beau partout où il se trouve, sans être influencé par des considérations d'origine, de genre, de pays ou de personnalité.



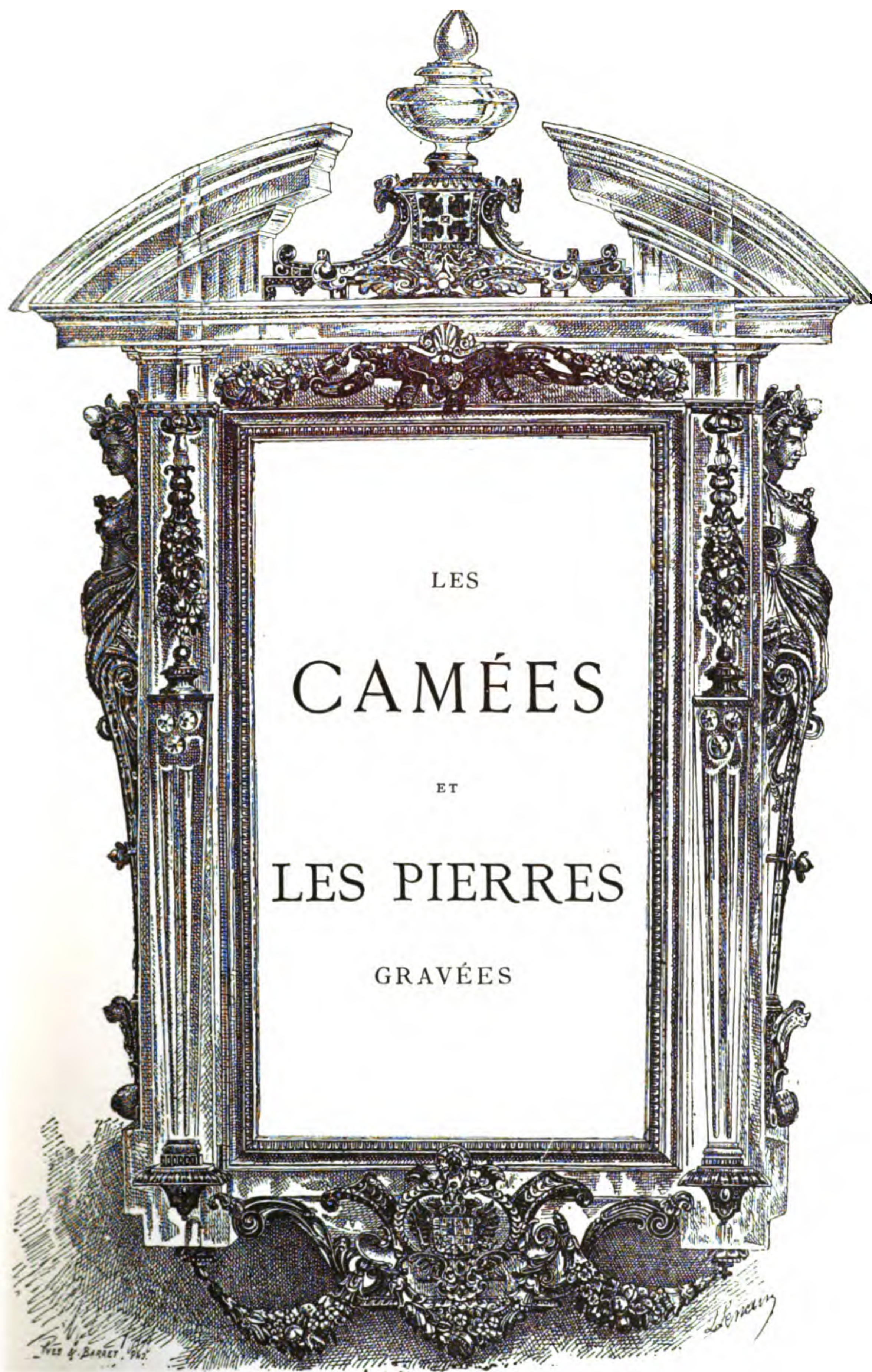


BRULE-PARFUM EN ÉMAIL CLOISONNÉ DE LA CHINE
Collection de S. M. Léopold II, roi des Belges.
Dessin de Hotelin. Gravure extraite de la Revue hebdomadaire illustrée l'*Art*.



SALIÈRE DE BENVENUTO CELLINI.
Trésor impérial de Vienne. Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*.





CADRE EN CRISTAL DE ROCHE. LES FIGURES ET ORNEMENTS EN PIERRE FINE, OR ET ÉMAIL.
Trésor impérial de Vienne. Gravure extraite de la Revue l'*Art*.


BRACELET DE DIANE DE POITIERS
Cabinet des pierres gravées.
Bibliothèque nationale.

LES

CAMÉES ET LES PIERRES GRAVÉES


IL est un art qui tombe, qui meurt et disparaît, le plus ancien et le plus beau de tous.

Son œuvre inouïe a réalisé la plus merveilleuse des parures, un collier unique dont chaque grain représente une étape dans l'histoire, dans les croyances de l'humanité, dans sa marche vers le progrès.

Le premier n'est qu'un os enfilé, le second est une pierre choisie, polie, perfectionnée. La beauté de la matière n'en constitue pas seulement la splendeur, mais quelques essais timides de figuration viennent y ajouter l'intérêt d'une idée.

Chaque époque, chaque pays a fourni sa rangée ; à côté de l'intaille gravée par les troglodytes sur l'ivoire des mastodontes se place le diamant de Visapour et de Golconde.

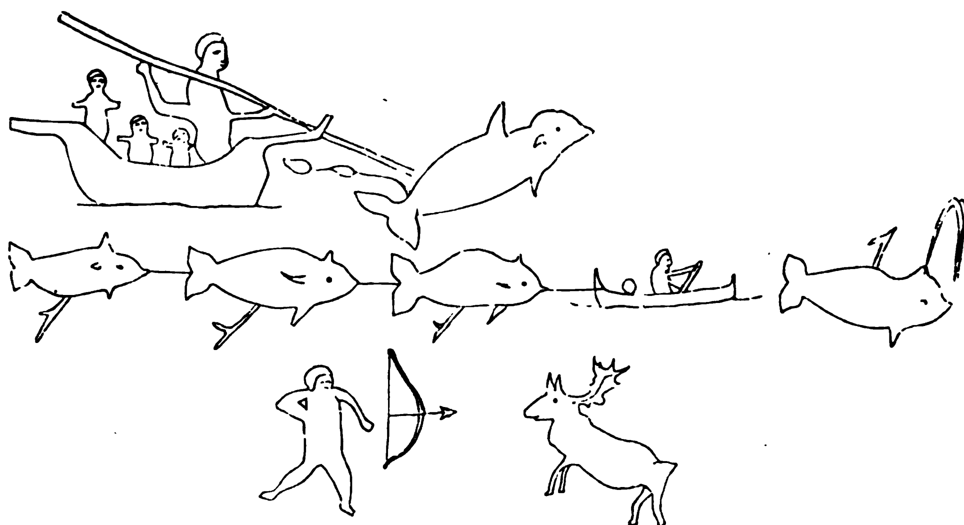
Le rubis, le saphyr, la topaze forment la rangée brillante et constellée de l'Inde; les scarabées mystiques, les poissons sacrés de Memphis, la tête d'épervier, les lézards et la fleur du

lotus, le rang symbolique de l'Égypte. Le cylindre babylonien, le cône perse précèdent les délicates intailles de la Grèce. Les camées resplendissants et les *Phaleræ* des Romains succèdent aux productions primitives des Étrusques et des Phéniciens.

Telle est l'importance de ce joyau qui a réuni le travail, l'esprit, la vie des hommes, durant soixante-dix siècles et plus! Mais le fil du collier est rompu, les grains se sont mélangés, il en est beaucoup de perdus; peut-être un jour, grâce à d'heureux efforts, le mal sera-t-il complètement réparé, alors le savant devra posséder la plume d'or du poète pour décrire la parure et la faire briller de nouveau de tout son éclat primitif!



PORTRAIT DE Mlle X. PAR ÉMILE-SOLDI.
Gravure extraite de l'*Art*.



FIGURES GRAVÉES SUR LES ROCHERS PAR LES ESQUIMAUX

LE PASSÉ



L'HOMME est déjà le dominateur du globe quand aux époques préhistoriques il nous laisse quelques intailles, aux traits enfantins, mais fidèles. L'étonnement est passé, les frayeurs sont calmées, il ne croit plus aux dangers, celui qui, après la lutte de la vie, habitant les cavernes, trace les formes des monstres antédiluviens condamnés bientôt à disparaître de la surface du globe. Au moyen de la ligne gravée sur la corne du renne, sur les cailloux des fleuves, sur l'écorce du hêtre, l'homme primitif crée le premier art du dessin; ses essais de figurations sont en même temps les premiers principes de l'écriture, née chez tous les peuples de l'hiéroglyphe. Ce sont d'abord les animaux, ses alliés et ses ennemis (il ne l'est pas encore de lui-même), et



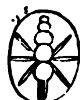
CAILLOU FLUVIAL
Percé et régularisé par le polissage, faisant partie d'un collier babylonien.

les astres, ses premières divinités. Quand il figure son semblable, les premières sociétés sont constituées.

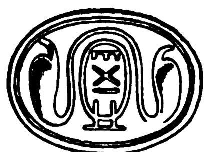
La forme du caillou fluvial imité en pierres fines, des pierres polies, gravées, rassemblées en colliers, deviendront l'emblème du chef de tribu ou de la puissance sacerdotale. Cette forme, qui sera symbolique chez les Chaldéens et les Assyro-Babyloniens prendra le nom de *cylindre*. Nous possédons une grande quantité de ces monuments primitifs de la glyptique. Les gravures qui s'y trouvent nous initient à ce despotisme inouï où l'autorité du guerrier est réunie à celle du sacerdoce, et nous montrent les peuples esclaves, qui forment les degrés, élevant plus ou moins les trônes représentés par des lignes de captifs ou des têtes coupées. L'Assyrien, qui suit le roi vicaire, le monarque suprême, qui adore l'idole mystique, a une régularité ordonnée, des mouvements disciplinés. L'art est guindé, frisé, d'une désolante uniformité, et ce n'est que vers les dernières périodes qu'il admet quelques fantaisies.



LE BOUSIER. SCARABÉE SACRÉ DES EGYPTIENS
Copié sur les pierres gravées.



SCARABÉE PHÉNICIEN
Sur le plat duquel est gravée une fourmi ayant la vertu de prévenir et de guérir de la morsure des insectes.



SCARABÉOÏDE
Trouvé à Curium par le G. de Cesnola. Le cartouche accosté de deux uréus au col gonflé, renferme le mot EXI « ô vipère! » Cette pierre servait d'amulette contre les morsures des vipères si nombreuses à Chypre.

L'Égypte, la terre de l'immuable et du symbolisme, de même que la Chaldée, donnera à la glyptique une forme mystique, mais bien plus étrange; un insecte sacré, le ***scarabée,*** imité dans toutes les matières imaginables, sera le sceau et l'emblème; il remplacera le cœur des momies et payera les honoraires des gardiens de l'autre monde; il portera les prières du défunt, l'image des divinités, le



4



1



5



2



6

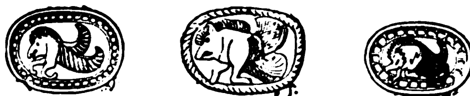


3

CHOIX DE CYLINDRES BABYLONIENS

1. Le dieu Lune délivré de l'attaque des mauvais esprits. Musée Brit. — 2. Le mythe Cabirique de la Tour de Borsippa, la main sidérale et les Cabires. Cabinet de La Haye. — 3. Les Cabires tenant un sceptre et un serpent (symbole de la marche sinueuse des planètes). combats d'animaux symboliques. Brit. Mus.—4. Le dieu Izdubar rencontrant la nymphe Sidouzi. Trouvé à Chypre par le G. de Cesnola. Musée de New York. — 5 et 6. Chasses royales ou chasses de l'Hercule Assyrien (Sandon) sur le Mont-Sambulos. Musée Brit. — Gravures extraites de la *Gazette archéologique*, dirigée par MM. le Baron de Witt et F. Lenormant.

sceau des Pharaons. Chose étrange, le goût bizarre de l'imitation en pierre du scarabée, symbole de la résurrection égyptienne, sera adopté chez presque tous les peuples de l'antique



SCARABÉES PHÉNICIENS
Représentant des variétés du sanglier ailé qui, suivant une légende, avait ravagé le territoire de Cleozomène d'Ionie. Type employé sur les plus anciennes monnaies de cette ville. — Grav. de la *Gazette archéologique*.

Orient, grâce surtout au cosmopolitisme de navigateurs hardis, les Phéniciens, et principalement chez une nation riche, guerrière, les Étrusques aux mythes sanglants et obscurs.



CHINE. COUPE EN SARDOINE A RELIEFS DE DIVERSES COULEURS
Dessin de Jules Jacquemart. — Grav. extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Avec les Chinois, notre art acquiert plus de charme, plus de variété, ceux-ci ont porté sur le jade leur charmante naïveté;



AMPHITRITE
Sardonyx antique, à deux couches.
Cabinet de la Bibliothèque nationale, n° 106, l'*Art*.



NÉMÉSIS. SCARABÉOÏDE, SARDOINE
Travail grec archaïque trouvé à Curium. Mus. de New York. *Gaz. arch.*



SARDOINE ART GREC ARCHAÏQUE
Pluton entraîne Coré vers son char. Trouvé à Curium. Mus. de New York. *Gaz. arch.*



PATE DE VERRE ANTIQUE
Imitant une intaille représentant le buste d'Aristype de Cyrène entouré de divinités protectrices. M. Brit. *Gaz. arch.*



MASQUE DE STAPHILOS, FILS DE BACCHUS
Inscrit dans la forme d'une grappe de raisin. Curium. Mus. de New York. Cornéline, Intaille. *Gaz. arch.*

dans leurs mains cette pierre vénérée prend toutes les formes : vases, flacons, instruments de musique, oiseaux fantastiques. Le jade orne de mille façons la chevelure des femmes de la Chine, et tirant parti des morceaux les plus mamelonnés, l'artiste chinois excelle à multiplier les rochers, les maisons, les animaux et les individus, le tout se superposant, grouillant avec la variété inouïe, le mouvement insensé, la bonhomie enfantine et burlesque qui caractérisent les villes chinoises, et qui feraient croire que le jade a la mollesse de certains albâtres dont il a la transparence.

C'est principalement de l'Inde que l'antiquité tirait les plus belles pierres ainsi que le diamant ; pourtant, malgré l'exemple des contrées de l'Asie Mineure, l'Indien grave rarement les

pierres fines; au contraire les Israélites ont laissé une série d'intailles portant des emblèmes sacrés et des inscriptions donnant les principales modifications de l'alphabet hébreu.

Le caractère primitif de l'art grec est dû à l'influence des pierres gravées assyro-égyptiennes. C'est surtout dans les cylindres babyloniens que l'on trouve les premiers éléments de l'art archaïque grec. Les cylindres ont été connus et étudiés par les premiers Hellènes bien avant qu'ils aient pu apprécier les civilisations asiatiques qui les avaient produits; mais ils n'ont pas tardé à éliminer le caractère exclusivement mystique des amu-



LES CHEVAUX DE PELOPS
Sardonyx antique, à trois couches.
Cabinet de la Bibliothèque nationale, n° 68, l'*Art*.

lettes de l'Asie; ils se sont dégagés peu à peu de la raideur et de la rudesse de leurs modèles. La grâce et la variété de leur religion, toute de poésie et d'art, amènent l'intaille au plus haut degré d'esprit, d'élégance et de finesse. Ils élargissent le champ de la gravure non seulement par de merveilleuses amphores bachiques, mais aussi par les riches coupes qu'ils décernent aux vainqueurs des jeux à Olympie.

Vers cette période, les Perses abandonnent complètement la forme cylindrique chaldéenne et adoptent le *cône* portant gravé



PTOLÉMÉE II PHILADELPHE ET ARSINOÉ
Musée de Saint-Pétersbourg.
Gravure extraite de la Revue hebdomadaire illustrée l'*Art*.

à la base le portrait du potentat et servant de cachet. Le cône taillé en forme de disque plat forme les bracelets des hommes et sert aux femmes pour orner leur coiffure.

Les Romains ont su, plus que tous les autres peuples, étendre le champ du camée. L'intaille qui nous a seule occupé jusqu'ici



CANTHARE BACHIQUE, DITE COUPE DES PTOLÉMÉES
Cabinet des médailles et pierres gravées de la Bibliothèque nationale.

est mise par eux au second plan. On peut trouver les premiers essais et l'origine du camée [1] dans les quelques fragments de têtes de serpents assyriens du Louvre, dans les yeux des Osiris égyptiens et les têtes d'animaux des Canopes; mais seuls les

1. Dans le camée le sujet s'enlève en relief; dans l'intaille, il est creusé dans la pierre; généralement les onyx dont les graveurs se servent ont plusieurs couches de couleurs différentes, et c'est dans les premières couches de la surface que les artistes modèlent les reliefs des camées en se servant de la richesse et de la variété des tons.



CANTHARE BACHIQUE, DITE COUPE DES PTOLÉMÉES

Vase antique représentant les *Mystères de Bacchus*, Sardonyx orientale. H. 12 cent. D. 12 cent. Circonférence avec les anses, 50 cent. Cabinet des médailles et pierres gravées de la Bibliothèque nationale.

Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*.

Romains ont su amener le camée à une splendeur que l'on n'avait jamais égalée et qui sera difficilement surpassée dans l'avenir, si jamais les pierres gravées retrouvent la faveur dont les autres arts sont encore actuellement l'objet.



COSTUME ET TRONE D'UN EMPEREUR A BYZANCE.
D'après un manuscrit grec du IXe siècle contenant l'œuvre de saint Grégoire de Nazianze.
Bibliothèque nationale.

Les Romains excellaient surtout dans les portraits; la glyptique en profitait encore plus que la numismatique, la vogue n'en étant pas bornée chez eux par diverses entraves comme la gravure en médaille l'a toujours été. Enfin Rome, la

cité guerrière, demande aux graveurs en pierre fine leurs plus belles productions pour en consteller la poitrine des légionnaires les plus valeureux; décorations artistiques dont la somptuosité n'a jamais pu être égalée.

Les historiens grecs et latins nous ont laissé du luxe de l'Égypte et de la Syrie à cette époque, des descriptions qui démontrent une passion pour les gemmes dont nous ne pouvons nous faire une idée; les vaisseaux de parade, les filets de l'amphithéâtre, les chars de triomphe, les couvertures des lits en étaient ornés.

Rome, après avoir conquis ces royaumes, adopte et même exagère encore leurs extravagances.

Caligula orna son cheval-consul d'un collier de pierreries.

Héliogabale les aimait tant que tous les jours il changeait d'anneaux et mettait les plus belles gemmes dans ses écharpes et à ses chaussures.

Les Romains de la décadence en paraient même des vases dont l'usage ne s'accorde guère avec de telles richesses.

Rome déchue, Byzance s'élève et amène avec elle le règne des fantaisies les plus bizarres, des coquetteries les plus singulières; nous retournons, après la grandeur romaine, vers la fin de la période antique, à la pompe lourde, à la richesse écrasante des Asiatiques. Le Bas-Empire cache ses plaies intérieures, sa construction éphémère, sous les reflets d'or de l'antique Orient; le luxe accompagne les discussions enfantines; le fard et les pierreries cachent la sénilité.



PIERRE GNOSTIQUE.

Harpocrate entouré de cinq groupes d'animaux réunis trois par trois, crabes, gazelles, éperviers, crocodiles et serpents, souvent accompagnée de la formule ABAANAOAANA « père » viens vers nous, vers nous! *Gaz. archéol.*

Parmi les hérésies qui manquèrent de détourner le christianisme de son esprit, une des plus célèbres fut celle des gnostiques importée à Alexandrie en même temps que la nouvelle religion,



BUIRE ORIENTALE DU Xe SIÈCLE (?), EN CRISTAL DE ROCHE.
Musée du Louvre. V. Les arts musulmans, par E. Lavoix.
Grav. extr. de la *Gaz. des B.-Arts*.

et qui ne s'éteignit qu'au IVe siècle; on commence à être édifié sur le but et les idées de ses disciples, qui ont embarrassé longtemps les chercheurs par le mélange de la tradition chrétienne avec certains mythes persans, indiens et égyptiens. Une

série entière de la glyptique dans les amulettes nommées *Abraxas*, nous retrace les idées bizarres de cette fameuse secte alexandrine.

Tandis que l'Europe est en proie aux invasions des barbares, l'Asie continue à conserver la tradition de la gravure en pierre fine. La Perse en est le dernier refuge, elle seule grave encore des cachets, les pierres proviennent toujours de l'Inde, mais le style témoigne de la persistance des influences égypto-assyriennes, pendant que les inscriptions portent les caractères de transition du Pehlevien au Cufique.

Enfin, en Europe, une nouvelle société s'est formée, la force brutale a fini son œuvre, l'architecture a même trouvé une nouvelle formule. La glyptique se manifeste timidement dans quelques pierres gravées du christianisme naissant. Mais quand le monde nouveau sort de l'abîme, quand la rage de la destruction s'est un peu calmée, on voit deux nouveaux édifices s'élever au-dessus des cités en ruines : l'église et la forteresse; la croix et l'épée accusent leur puissance et leur force par l'éclat et la richesse multicolore des pierres gravées antiques que les chevaliers ont rapportées des croisades. Comme à Byzance, les chefs-d'œuvre de la glyptique romaine obtiennent une faveur inouïe, les camées et les intailles ornent les reliquaires, les couvertures des missels, les mitres des évêques, les châsses des saints, les vêtements pontificaux et les vases sacrés. La Sainte-Chapelle nous a conservé un magnifique buste de Valentinien que les fidèles prenaient pour celui de saint Louis et la splendide Apothéose d'Auguste, l'abbaye de Saint-Denis la merveilleuse coupe des Ptolémées. Ces joyaux uniques que nous donnons ici sont aujourd'hui l'orgueil de notre riche Cabinet des pierres gravées. Non seulement l'ignorance du

moyen âge y voyait des sujets religieux, mais la beauté et la dureté de ces joyaux faisaient croire aux prêtres eux-mêmes que c'était le travail des anges et un don de Dieu. La croyance superstitieuse qui attribuait aux pierres gravées la faculté de produire des miracles était plus grande chez les chrétiens que chez les nations asiatiques les plus primitives.

Enfin la renaissance vient donner un nouvel et dernier épanouissement à l'art de la gravure. Sous la protection des Farnèse et des Médicis, de nouveaux artistes se forment; le riche cabinet de Florence est ouvert, la gravure ne vit pas seulement sur son passé, elle marche à un nouvel avenir; l'expédition de Charles VIII fait connaître à la France le nouveau mouvement, avivé, dirigé par la découverte des antiques et des classiques. La société française est impatiente de quitter à son



BACCHANALE, CORNALINE DU XVIe SIÈCLE.

Imité de l'antique, ayant, d'après la tradition, servi de cachet à Michel-Ange au double de l'original. Bibliothèque nationale.

tour le sombre et lourd habit du moyen âge et de se transformer au rayon de soleil qui, après avoir illuminé les cuirasses de l'armée d'Italie, est reflété sur les mille richesses étalées par les châtelaines aux cours d'amours, par les chevaliers dans les tournois. La glyptique, après avoir passé par la simple intaille préhistorique, le solennel assyrien, la raideur égyptienne, l'esprit grec, la splendeur romaine; après avoir prêté son éclat

aux pompes de Byzance et du moyen âge, retrouve le charme délicat, l'élégance et la grâce. La coquetterie raffinée des dames nobles s'exprime par leurs costumes de soie et d'or couverts de pierres gravées. Leurs coffrets, leurs miroirs et leurs bougeoirs en sont décorés. Les meubles en sont enrichis. Les couronnes royales en sont formées. L'amour intelligent de l'art ne fut jamais poussé plus loin; c'était la finesse et l'élégance de l'esprit français, joyeux et brillant, qui, entre deux périodes de préoccupations guerrières et religieuses, avaient pu lancer un bouquet étincelant de merveilles artistiques dont les pierres gravées formaient les fleurs aux corolles multicolores.

Mais l'élan artistique qui avait ressuscité toutes les branches du luxe et en même temps la glyptique, est subitement enrayé par la lutte religieuse de la Réforme qui entraîna une partie de l'Europe dans une philosophie grave, simple, mais sans art. En France, quand le pays sort des sanglantes disputes, où la Renaissance et ses joyeuses fantaisies se sont éteintes, c'est pour tomber dans le despotisme de Louis XIV que la règle et l'équerre de Versailles l'empêchent de franchir. Si l'architecture prend alors une grandeur, une solennité incontestables, les autres arts éblouis s'abîment dans les antichambres de la royauté et y perdent l'originalité et la finesse qui les avaient caractérisés. Sous Louis XV, le retour au maniérisme, bien plus qu'à l'élégance, ne dura guère plus que les petits soupers et les arlequinades galantes; nous devons pourtant à la vanité d'une célèbre marquise les pierres où elle gravait elle-même son portrait accolé à celui du roi, et la protection de celui-ci accordée à Jacques Guay. Cette dernière renaissance dure peu; la réaction, amenée par la misère du pays, prépare la révolution

violente, implacable, qui aboutit au césarisme et à l'invasion. Dès ce moment la glyptique et l'architecture entrent dans une impasse dont ces deux arts ne sont pas encore sortis : le style néo-grec dû à l'école de David, à Canova et à Thorwaldsen. La fausse parade antique du premier empire, que n'a pu abattre la hallebarde rouillée maniée par le romantisme, a tué dans ces arts le côté ingénieux et spirituellement vrai de la renaissance française dont seule la sculpture a retrouvé, il y a peu de temps, le goût et le charme. La peinture, à la suite de la nouvelle école de paysage, est entrée dans le réalisme, et promet de tirer du sol même de notre patrie de nouvelles mines cette fois inépuisables. La gravure en médaille et en pierre fine attend encore les moyens, les réformes qui pourront lui donner une nouvelle vie.

Dans le chapitre qui va suivre, nous allons essayer de montrer quelle voie l'État, le public, les artistes peuvent prendre pour que notre pays brille encore par la production de ces joyaux où la nature et l'art s'entr'aident et dont le nom même est enchanteur. Dans l'idiome arabe, d'où il dérive, le mot camée signifie : fleur.



POIGNÉE D'ÉPÉE RENAISSANCE.
Trouvée dans la Seine par A. Forgeais, ornée d'empreintes de pierres gravées.



PORTRAIT DE LA DUCHESSE COLONNA (MARCELLO)
Par Emile-Soldi. — Grav. extr. de l'*Art*.

LE PRÉSENT



La gravure en pierre fine, considérée à tort comme une branche de la numismatique, après avoir joué le rôle le plus brillant dans toutes les grandes civilisations, a aujourd'hui presque complètement disparu.

Pendant que la gravure en médaille est depuis des siècles l'objet des recherches et des commentaires érudits de la science européenne, la gravure en pierre fine, dont l'origine est plus reculée, le développement plus varié, est oubliée et délaissée, non seulement du public, mais aussi des artistes et des savants. Pourtant quel art, après l'architecture, fut plus cultivé

dans toutes les sociétés, subit de plus étranges métamorphoses, provenant directement des modifications de ces sociétés? Est-ce la petite dimension des monuments qui peut expliquer cet oubli? Mais telle petite pierre gravée n'excédant pas deux centimètres de diamètre, a plus d'intérêt historique et artistique que beaucoup des édifices immenses que l'on déterre à grands frais. Dans cette toute petite pierre, l'art est plus élevé, plus complet que dans certaines statues colossales célèbres.

Les pierres gravées aident par leurs inscriptions à compléter les chronologies des souverains de tous les peuples orientaux; depuis *Dunghi*, — dont le cylindre au *British Museum* nous fait remonter jusqu'à la fondation de l'empire de Babylone, — les pierres gravées nous donnent la galerie la plus complète des portraits de personnages appartenant aux rangs les plus divers des sociétés passées.

Les intailles et les camées nous rendent une grande partie des œuvres d'art disparues que les graveurs heureusement ont copiées ou pastichées.

Tous les peuples ont attribué aux pierres gravées des vertus mystérieuses.

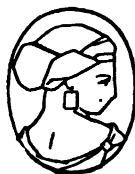
Si c'est à l'aide des médailles que l'on est parvenu à tracer les annales des peuples et des rois qui n'ont point eu d'historiens, les pierres gravées nous donnent des renseignements plus vrais, plus intimes sur la vie des anciens.

Le rôle historique et anecdotique de la glyptique est infini, la beauté de ses productions atteint à la splendeur, elle a été l'objet de passions allant à la folie, et, après avoir pris toutes les formes, après avoir amélioré, perdu et retrouvé ses procédés, elle

est tombée à l'heure actuelle au rang le plus secondaire de la parure féminine et au mépris scientifique et artistique le plus injuste.

Aujourd'hui l'art de la glyptique compte à peine trois ou quatre artistes de valeur[1], et quelques habiles pasticheurs ou copistes des compositions de Prud'hon ou des intailles grecques; ces derniers travaillent pour les bijoutiers de la rue de la Paix et du Palais-Royal. Les pierres gravées, actuellement en faveur, sont des onyx à la taille droite, aux couches régulières, dites *nicolo*, c'est-à-dire à deux nuances : blanc et noir. La crudité de ces deux couleurs est encore accentuée par un bain chimique, qui ne leur laisse aucune transparence. L'habileté de métier de nos graveurs est arrivée à un tel point, que tous leurs efforts sont dirigés vers cette facture minutieuse, étroite et mesquine, dont la sculpture italienne, quand elle imite la croûte du pain dans le marbre, et la peinture de genre avec ses détails subtils peuvent seules donner une idée. Le plus triste, c'est que ni le public ni les artistes ne réagissent contre ce mauvais goût. Les onyx provenant du Brésil sont taillés à Oberstein, près Mayence, qui les débite à toute l'Europe. Après l'Allemagne, c'est l'Italie, et Rome principalement, qui a la réputation artistique (?) et











PROCÉDÉS DE LA GRAV. EN PIERRE FINE.

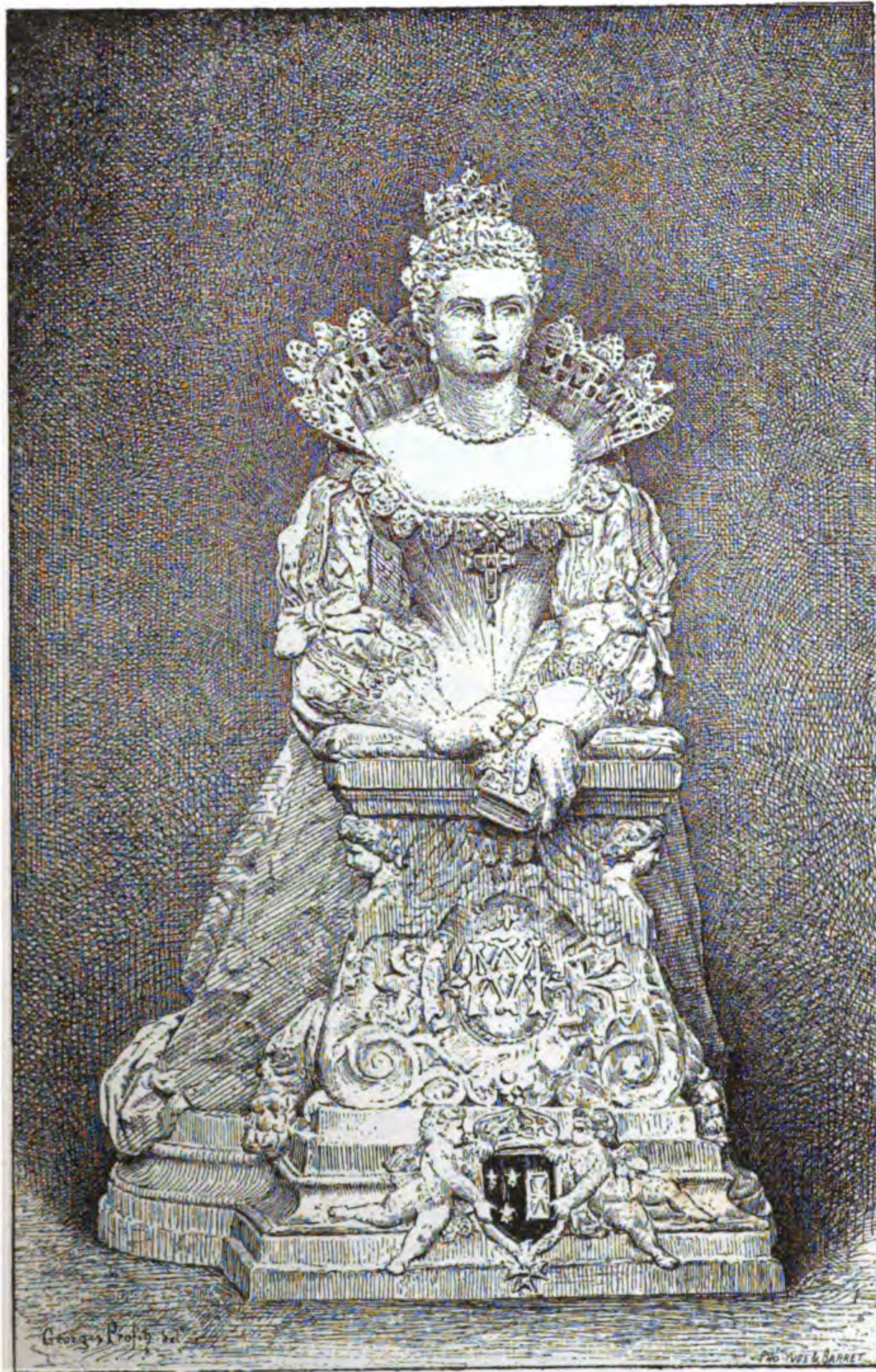
1. Profil d'un onyx dit nicolo (blanc sur noir) avant d'être gravé. — 2. Camée ébauché à l'aide de la scie. — 3. Même camée achevé et poli. — 4. Pierre percée à l'aide du foret A et gravée avec les outils plats et les outils demi-ronds. — 5. Gravure de l'Inde. Cheveux et collier exécutés à la bouterolle. Dessin de M. Blondel, voir son *Histoire de la glyptique.*

1. En France, parmi ceux qui luttent encore avec succès, citons : MM. Burdy, David, François, Galbrunner, etc.

tient le marché. Elle nous envoie aussi des gravures et des camées. Tous ceux qui sont allés dans cette ville savent que la pierre gravée en est la première industrie; industrie est le mot, car il y a une trentaine d'années que Girometti, l'un des derniers artistes graveurs, est mort. Protégé par Grégoire XVI, doué d'une très grande habileté, Girometti fit une série de camées très remarquables que le pape lui acheta et déposa dans une vitrine de la bibliothèque du Vatican, où le public peut tous les jours les admirer. Ils sont pour la plupart inspirés par des compositions antiques, mais Girometti savait tirer un effet très varié des différences de nuances des grandes et belles pierres qu'il a toujours employées.

Il y a dix ans, nous avons encore vu à Rome Odelli, un des anciens rivaux de Girometti. C'était un beau vieillard de quatre-vingt-douze ans, à la tête fine couronnée de cheveux blancs, droit malgré son grand âge, plein de dignité et de noblesse, et dont l'allure un peu triste seyait bien au dernier représentant d'un grand art mourant. Odelli nous montra précieusement son chef-d'œuvre, un sardonyx, merveilleux camée, sur lequel est représenté Apollon sur son char, entouré des Heures, ce groupe s'enlevant sur des rayons multicolores d'un effet splendide. Odelli nous racontait qu'il n'en avait jamais trouvé 15,000 francs, prix que l'on donne journellement pour un paysage relativement banal ou pour une parure équivoque. Il avait passé cinq ans sur cette pierre!

La France est donc à l'heure présente tributaire des mauvaises productions de l'industrie étrangère, quand, avec notre goût et nos ressources, l'art des pierres gravées devrait faire partie et augmenter le nombre de nos gloires nationales.



MARIE DE MÉDICIS, PAR EMILE-SOLDI.

La tête et les mains sont en pierre fine, la robe est en argent, le prie-dieu et la collerette dorées, la couronne et la croix en pierreries, les armoiries émaillées.
Dessin de Georges Profit.

La possibilité de relever la gravure en pierre fine peut venir de trois influences différentes : de l'État, du public, des artistes.

Aujourd'hui le public, les gens de goût ont une façon vraiment étrange de comprendre cet art. Il est curieux de voir que les personnes riches, qui mettent des enchères folles sur des bibelots d'une beauté et d'un goût douteux et qui cherchent une idée nouvelle pour former une collection, ne pensent ni aux intailles ni aux camées. On prendrait pour fou un individu possesseur d'une copie mal faite, sans aucun intérêt artistique comme sans valeur pécuniaire et qui dépenserait cent fois ce qu'elle mérite pour l'encadrer. Et pourtant c'est l'usage à l'heure actuelle des rares amateurs de pierres gravées. La dame qui possède un Rousseau, un Corot, un Dupré, des tableaux choisis, cette même dame, pourtant coquette, même un peu orgueilleuse de ses charmes, ne craindra pas de mettre sur sa poitrine un camée sans originalité, d'une valeur commerciale de 100 à 200 francs, mauvaise copie qu'elle retrouvera identique sur les broches ou les boucles d'oreilles de ses voisines et qu'elle aura fait entourer de 10,000 francs de diamants!

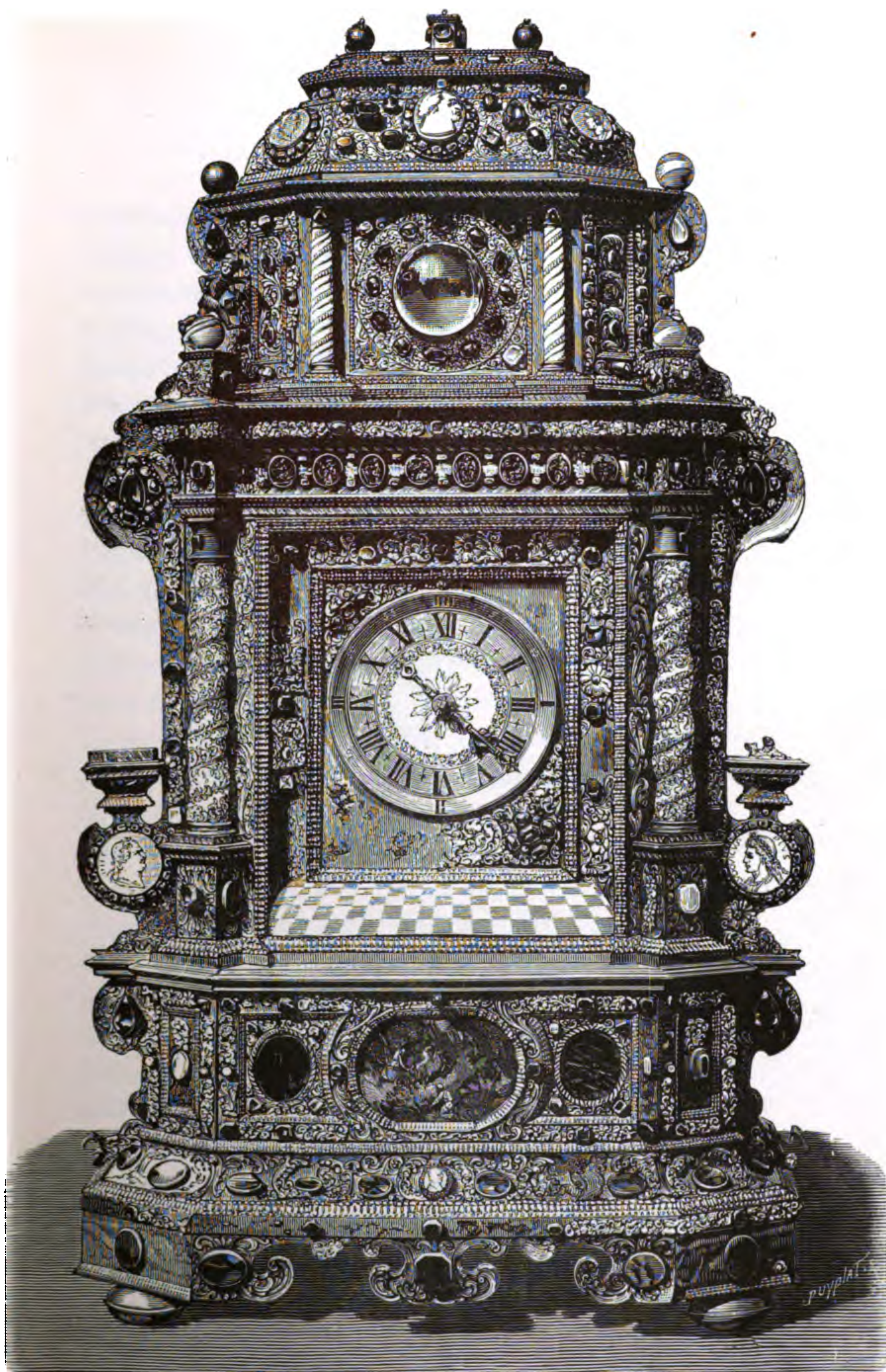
Il faut que les amateurs d'art comprennent qu'ils se trompent, qu'une belle pierre fine est une valeur plus précieuse qu'un tableau, dont la répétition est toujours possible, tandis qu'une pierre dont les accidents imprévus concourent au sujet, est une œuvre *indestructible*, *inimitable*, *unique*.

Au siècle dernier, quand l'art de la gravure sur pierre avait encore des représentants de valeur, l'un d'eux, Natter, dans son *Traité des pierres gravées*, se plaint déjà de cet abandon. Voici un passage de cet auteur qui se rapporte aussi bien au public de nos jours qu'à celui de son temps : « L'art

de la gravure en pierre fine, dit Natter, est certainement le plus pénible et le plus rebutant de tous les autres... Peu de gens s'appliquent à cultiver cet art, qui demande tant de précautions et de travail, et qui est d'ailleurs sans protection de la part des grands et des riches. Il est certain, en effet, que les graveurs d'*armoiries* et de *cachets*, et d'autres choses à la mode, font bien plus facilement fortune que ceux qui étudient la méthode ancienne, et qui cherchent à y exceller. Ont-ils tout le tort? On m'a souvent demandé d'où vient que les graveurs modernes ne travaillent pas aussi bien que les anciens, etc., pourquoi l'on ne voit pas de gravures aussi belles que les antiques. Je réponds à cela qu'un *Pyrgotèle* a besoin d'un *Alexandre* et un *Dioscoride*, d'un *Auguste;* sans encouragement ni récompense, un artiste ne s'évertue point; il languit et il se néglige. Qu'il s'élève seulement un magnifique protecteur de la gravure et on la verra bientôt refleurir et reparaître dans tout son éclat, car le bas prix que l'on donne même pour les antiques démontre que, si les artistes grecs si admirés revenaient au monde, ils ne gagneraient pas même de quoi subsister de leur travail. »

L'État peut faire l'instruction du public, lui former le goût. Pour cela il doit commencer par faire apprécier une des plus belles collections de l'Europe; nous avons nommé le Cabinet des médailles et des pierres gravées de la Bibliothèque nationale, collection unique, aussi précieuse que celle de la galerie d'Apollon.

Pourquoi ne ferait-on pas une part dans le budget des Beaux-Arts aux pierres gravées comme on en fait une aux autres arts de la gravure? Pourquoi l'État n'en achèterait-il pas, n'en



PENDULE DU PRINCE ESTERHAZY

Formée entièrement de pierrès fines, d'intailles et camées. Dessin de Puyplat.
Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*

commanderait-il pas? On peut donner un joyau comme récompense aussi bien qu'un vase de Sèvres, une tapisserie des Gobelins ou une édition de luxe. Pourquoi ne pas en doter nos musées, quand il se présente une belle œuvre? Les pierres gravées n'exigent qu'une place modeste, et leurs prix sont des plus modiques comparativement à la peinture (un camée atteint rarement la somme de quelques milliers de francs).

On a souvent critiqué la direction artistique donnée sous l'Empire; pourtant il faut reconnaître que M. le comte de Nieuwerkerke, cherchant à rompre avec la routine, a essayé de faire renaître la glyptique. Sa direction acheta à M. Galbrunner, en 1859, une superbe agate dans laquelle cet artiste avait gravé un buste de Napoléon III. Ce travail figurait dans les vitrines de la galerie d'Apollon. La politique, que l'on mêle trop souvent à l'art dans notre pays, l'en a fait retirer, comme si les œuvres d'art pouvaient être un danger, quels que soient les sujets représentés. M. de Nieuwerkerke commanda aussi sur une agate colossale la copie du Napoléon Ier peint par Ingres, pour un des plafonds de l'ancien Hôtel de Ville incendié. Cette pierre terminée dernièrement a été, par exception, placée au Musée du Luxembourg; malheureusement elle est monochrome, ce qui lui enlève beaucoup d'intérêt artistique. Enfin M. Haussmann fit exécuter pour le salon de la Paix — même monument — une cheminée au fronton de laquelle se silhouettaient trois figures où l'argent et la pierre fine jouaient le plus grand rôle; mais le travail fut donné au rabais, aucun artiste ne voulut l'accepter et l'orfèvre qui l'entreprit fut obligé de le faire exécuter et graver en partie en Allemagne; l'exécution fut faible et l'ensemble manqué. Le choix de pierres translucides pour les extrémités des

figures eut pour résultat que le corps de celles-ci fondu en argent paraissait tronqué. La perte de ce travail est peu regrettable.

L'adaptation des pierres gravées à nos usages peut être infinie. Nous nous rappelons avoir composé une décoration où la pierre fine se mêlait à l'or et à l'émail, elle devait servir à remplacer les insignes distinctifs assez banaux que portaient, sous l'Empire, les femmes des conseillers municipaux dans les réceptions de la Ville.

Il serait utile de rétablir le prix de Rome spécial à la gravure en pierre fine, tel qu'il a existé jusqu'en 1810; sa réunion avec celui de la gravure en médaille a été une erreur; sauf une ou deux exceptions, les prix de Rome de gravure en médaille et en pierre fine ont presque tous abandonné la glyptique dès leur retour de la villa Médicis. Du reste ces deux arts n'ont aucune ressemblance, ni en théorie, ni en pratique. Comme avant, on alternerait le prix de gravure en pierre fine avec celui de gravure en médaille, ce qui diminuerait le nombre de ces derniers, qui, pour la plupart, n'ont pas de travaux.

La création d'une classe spéciale de gravure en pierre fine, à l'École des Beaux-Arts, à l'imitation de celle qui prospère à Munich, serait désirable. En tout cas, il est incroyable que cette classe n'existe pas à l'École municipale de l'art appliqué à l'industrie. Il nous manque une école nationale où l'orfèvrerie, la gravure en pierre fine, la sculpture sur bois, etc., etc., auraient un enseignement spécial. Nous avons entendu vaguement parler d'un projet semblable, présenté par M. Antonin Proust. On devrait vite profiter de la bonne volonté des Chambres et du Conseil municipal, pour leur prouver que c'est une fondation des plus urgentes.



GALLIA. — MODÈLE DE CAMÉE, PAR EMILE-SOLDI

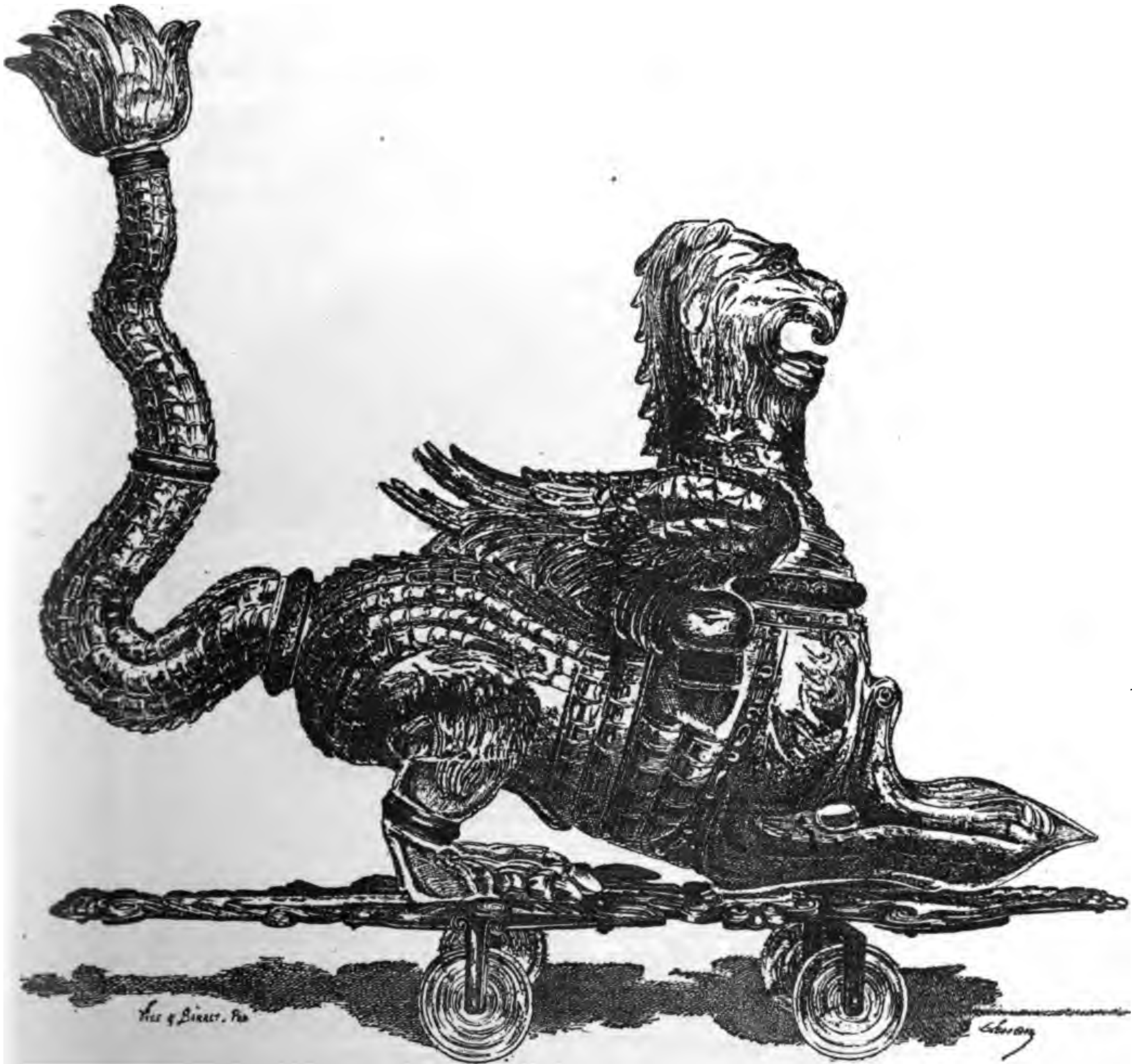
La monture est d'or, l'égide est gravée dans la couche noire de la pierre, les écailles tenues un peu plus clair, les serpents et la bordure au premier plan sont bleuâtres, la tête est gravée dans la couche blanche, les cheveux sont noirs, le casque est rouge. — Dessin de Georges Profit.

Depuis un demi-siècle, la place du graveur en pierre fine est vacante à l'Institut; la tentative faite il y a six ans pour la remplir n'a pas réussi, et c'est un troisième graveur au burin, M. François, qui a été nommé. Nous n'avons pas à préjuger le mérite des personnes que l'Institut avait admises à se présenter et qui n'ont pas été élues; mais nous tenons à rappeler aux artistes graveurs que la place existe, c'est une belle récompense réservée à celui qui saura élever son art et lui sacrifier une part des bénéfices que donne le métier appliqué à l'industrie.

Depuis le Salon de 1876, il a été fait quelques heureuses innovations que l'on n'avait jamais cessé de réclamer. Un graveur en pierre fine a été adjoint au jury de sculpture. Les graveurs ont pu envoyer dans un cadre n'excédant pas un mètre autant d'œuvres qu'ils ont voulu. Peu d'artistes en ont profité jusqu'ici, la plupart croient le règlement à leur égard aussi dur qu'autrefois. D'ailleurs, le public est loin d'être attiré par ces lignes de petits cadres placés bout à bout sur une cimaise. Pourquoi ne procéderait-on pas comme les joailliers et ne placerait-on pas une vitrine au milieu d'une des grandes salles de peinture? Cette vitrine, à étagère ou à pans inclinés, serait tendue de soie blanche sur laquelle la réunion des intailles et des camées formerait un ensemble attrayant et agréable à l'œil.

Inutile de nier la faiblesse des expositions, mais il est extraordinaire que l'art de la glyptique ait survécu à tant d'indifférence. Est-ce que la sculpture et la peinture d'histoire auraient encore de si brillants représentants sans toutes les protections que l'État et l'élite de la société n'ont cessé de leur prodiguer?

C'est maintenant aux artistes graveurs à faire aussi des efforts, c'est surtout à ces habiles praticiens, à ceux qui tra-



DRAGON EN CRISTAL DE ROCHE, FORMANT SURTOUT DE TABLE
Sur une plaque à laquelle sont attachées quatre roulettes en cristal, la monture en vermeil avec incrustations d'émail. H. o m. 39 c.
xvii° siècle. — Trésor impérial de Vienne. — Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*.

vaillent pour les joailliers de chercher à élever leur métier jusqu'à l'art. On peut affirmer que beaucoup d'entre eux se trompent complètement sur les premiers principes du beau dans la glyptique. En dépit de ce qu'ils disent, le jury a trop souvent raison de ne vouloir jamais donner de première ni de deuxième médaille à la pierre gravée. Dans un volume



SOUVENIR DE VENISE. — CAMÉE A TROIS COUCHES, PAR EMILE-SOLDI
Dessiné au double de l'exécution. — L'*Art*.

que nous devons publier prochainement, nous essayerons de donner une théorie de la glyptique, et une suite d'idées pratiques pour varier de *mille façons* la production artistique de la gravure. Mais, avant tout, que les graveurs se persuadent bien que s'ils veulent ramener l'intérêt et la faveur sur leur art, ils doivent éviter les petites pierres à couches droites et égales,



Georges Profit, del.

ACTÉON. — CAMÉE PAR EMILE-SOLDI.

Les plantes prises dans la couche blanche, mais près du fond noir, paraissent bleuâtres, le chien est blanc, la figure d'Actéon est rose.

Appartient à Madame Charles Hayem. Dessiné au triple de l'exécution par Georges Profit.

blanc sur noir. La régularité de l'effet est le contraire de ce que l'on doit chercher; nous le répétons, une pierre gravée doit être un monument unique, inimitable, qualité que nul autre art ne possède; l'artiste doit prendre la pierre *la plus étrange*, *la plus irrégulière* et suivant ses taches et ses accidents, choisir sa composition, varier son sujet, orner et augmenter le nombre de ses personnages, en modifier continuellement les proportions et les formes. La facture doit être le plus large possible, le métier doit s'exclure, l'emploi de la loupe être inutile, la minutie proscrite. Faire valoir les couleurs naturelles d'une pierre par tous les moyens, même à l'aide de toutes les incorrections et de tous les caprices tel est le seul but de la glyptique. Dans le camée la beauté de la forme est absolument secondaire.

Tels sont, à notre avis, pour l'État, le public et les artistes, les moyens les plus propres à relever la gravure en pierre fine qui, comme nous l'avons déjà dit, après avoir brillé du plus vif éclat pendant cinq mille ans, est tombée de nos jours au dernier rang des arts plastiques.



L'ILLUSION
Camée par Emile-Soldi.



1 2 3 4

1. Plat d'un scarabée en améthyste portant des spirales pouvant appartenir à la XIe dynastie. British Museum. 1re époque. Le trait. — 2. Plat d'un scarabée trouvé à Chypre, avec des hiéroglyphes entourés de spirales. Musée de New-York. 1re époque. Le trait. — 3. Plat d'un scarabée. Spirales. Musée de New-York. Stéatite. — 4. Amulette onyx portant le nom de Nabuchodonozor. Mus. Brit. — Voir le tableau no 3, page 64.

APPENDICE ARCHÉOLOGIQUE



Les tableaux suivants donnent une idée générale des résultats obtenus à la suite de la mission que nous avons accomplie en 1876 en Angleterre. Notre but était de rechercher parmi les monuments du British Museum, en nous aidant de ceux de notre Bibliothèque nationale et du Louvre, les origines de la glyptique et une classification de cet art dans l'antiquité. La publication du rapport de cette mission doit former un volume in-quarto de huit cents pages environ [1].

Nous avons déjà donné dans la *Revue archéologique* plusieurs des périodes de ces tableaux appliquées seulement à cette date aux cylindres babyloniens, périodes déjà adoptées dans plusieurs musées étrangers. Aujourd'hui nous essayons de démontrer que ces mêmes périodes ont aussi existé en Égypte, en Phénicie, en Grèce et en Étrurie.

1. Ce travail est prêt depuis quatre ans! Les chapitres précédents et les tableaux ci-joints sont extraits de la préface. Chaque pierre mentionnée dans le tableau no 3 forme, dans le rapport, le sujet d'un chapitre spécial.

En résumé la glyptique a passé dans l'antiquité par quatre périodes principales. Dans la première, l'art n'existe pas; l'écriture gravée sur l'amulette prie pour l'homme superstitieux, et apparaît comme signe de l'autorité sur le cachet du monarque, dans les deux plus anciennes civilisations : l'Égypte et l'Assyrie.

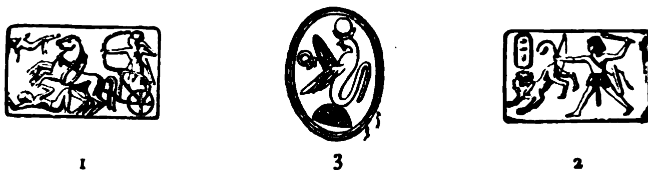
Dans la deuxième période comprenant d'abord la Phénicie, ensuite la Grèce, et à la fin l'Étrurie, l'art est encore dans l'enfance, mais la mécanique se perfectionne. Dans la troisième période, la nature dans sa beauté est souvent reproduite et forme le seul but de la glyptique, surtout chez les Grecs, les vrais créateurs de l'intaille artistique. Dans la quatrième période, le faste et le luxe oriental envahissent l'Europe, la pierre est moins recherchée pour sa vertu, on admire surtout l'effet de ses couleurs, elle forme des tableaux immortels, c'est l'avènement et le règne du camée.

A chaque période, la glyptique change de signification et d'expression. Partie de l'Asie et de l'Afrique (car nous ne pouvons pas compter dans le mouvement général les essais primitifs des troglodytes de la Vezère), elle pénètre à la deuxième période dans l'Archipel et en Étrurie; dans la troisième, elle brille en Grèce; dans la quatrième, à Rome.

L'Inde ne joue de rôle dans la glyptique que par la splendeur et la richesse de ses mines, qui fournirent les pierres précieuses pendant toute l'antiquité; mais subjuguée par l'éclat même de la matière, elle n'y ajoute pas son esprit. L'Égypte grave les substances les plus dures pour être assurée que les titres de ses rois ou les prières à ses dieux passeront à l'éternité. L'Assyrie double le cachet par la vertu du talisman; c'est la superstition alliée à l'utilité qui se contente d'un sujet consacré et souvent à

peine indiqué. En Grèce, c'est l'idée poétique, la pureté de la forme et la beauté de la ligne qui seront incrustées éternellement dans l'intaille. Enfin, Rome fera valoir les riches couleurs des plus belles pierres fines, pour qu'elles témoignent par leur éclat et leurs splendeurs de la gloire des maîtres du monde dont elles nous ont conservé les traits.

Ainsi, dans l'antiquité, la famille indienne nous a légué la lapidairerie des pierres précieuses, la branche chinoise la sculpture sur pierre fine, les peuples dits chamito-sémites la glyptique sur toutes les substances avec ses instruments, et les races indo-européennes ou gréco-latines ont ajouté l'art, le charme et la poésie à la richesse naturelle de la matière.



1 3 2

1-2. Tablette. Jaspe portant le cartouche du Pharaon Touthmès III. XVIIIe Dynastie égyptienne. 3e période. V. le tableau ci-joint no 3. Face et revers. Louvre. — 3. Scarabée trouvé à Chypre portant l'uréus au col gonflé. New-York.



TABLEAU N° I

LISTE COMPLÈTE DES PÉRIODES

ENTREVUES PAR L'AUTEUR DANS LA MARCHE DE LA GLYPTIQUE

Celles précédées d'un astérique sont les seules placées jusqu'ici dans le tableau 3, l'auteur n'ayant pas encore assez de documents ou de preuves pour pouvoir se permettre de les émettre autrement que comme hypothèse [1].

PÉRIODE ANTÉRIEURE

SUR SUBSTANCES TENDRES.

1. — Simples rayures.
2. — Cercles.
3. — Spirales.
* 4. — Figures formées d'un seul trait.
5. — — à contour au trait.
6. — — à contour rempli de lignes transversales.
* 7. — — à plans renfoncés et rayés.
* 8. — — à plans arrondis.

PÉRIODE

SUR PIERRES FINES ET PRÉCIEUSES.

9. — Rayures.
[2] 10. — Cercles et spirales.
* 11. — Figures formées d'un trait.
12. — — à contour au trait.
[3] 13. — — à contour rempli de lignes transversales.
* 14. — — à plans renfoncés et rayés.
* 15. — — à la bouterolle
* 16. — — à la bouterolle et à la pointe.
* 17. — — au tour à l'archet.
18. — — au tour à la corde.
* 19. — — au touret.

1. Cette série, quoique non séparée de la suivante, dans le tableau n° 3, est parfaitement représentée, distinctement dans tous les pays excepté l'Assyrie; pour cette nation, on en voit des exemples au tableau 7, à la neuvième rangée (Cylindres).
2. M. le comte de Gobineau reconnaît parfaitement cette série; comme exemple, la pierre grecque, placée dans le tableau 3, à la série suivante, la seule mentionnée, appartient parfaitement à celle-ci.
3. Comparer les séries de ce tableau, avec celles du tableau 6.

FORMES PRINCIPALES DE LA GLYPTIQUE AVANT L'ÈRE CHRÉTIENNE NATIONS QUI LES ONT ADOPTÉES ET DATE APPROXIMATIVE DE CETTE ADOPTION.

	ÉGYPTE	ASSYRIE	PHÉNICIE	GRÈCE	ÉTRURIE
Scarabée.	IV° dyn. (38 s.)?	15 siècles	15 siècles	11 siècles	8 siècles
Cylindroïde [1].	20 siècles.	15 siècles	»	10 siècles	»
Cylindre.	XII° dyn. (30)?	15 siècles	»	10 siècles	»
Tablette	XII° dynastie.	»	»	8 siècles	7 siècles
Cône [2].	»	10 siècles	9 siècles	»	»
Scarabéoïde [3].	»	»	10 siècles	12 siècles	»
Disque lentoïde.	»	»	12 siècles	»	»

1. Forme du caillou fluvial roulé.
2. Le cône a trois formes : 1° à base bombée, la plus ancienne; 2° à base plate; 3° polygonal ou à flancs aplatis en usage dans la dernière période assyrienne.
3. Comprenant les gemmes de formes oblongues.
Presque toutes ces formes se rencontrent dans tous les pays nommés ci-dessus, mais à l'état d'exception et souvent de provenance ou de fabriques étrangères. Exemple le scarabée grec est souvent de fabrique phénicienne pour la tête, et le plat est retaillé.

LISTE DANS L'ORDRE D'APPARITION DES OUTILS ET DES PROCÉDÉS PROPRES A LA GLYPTIQUE

1. — Clivage et perçage. } *Lapidairerie*
2. — Polissage. }
3. — Pointe de silex ou d'os. — Dessin au trait sur pierre tendre.
4. — Pointe de métal et ciseau plat. — Dessin avec plans renfoncés sur pierre dure.
5. — Pointe diamantée. — Dessin et rayure sur pierre fine.
6. — Cylindre creux. — Cercles simples ou doubles.
7. — Tarière à roue. — Figures en forme de boule sur pierre fine et cercles.
8. — Tarière à archet avec la bouterolle et la pointe.
9. — Tarière à archet avec la bouterolle, la scie et les autres outils.
10. — Tour à corde. — Petits camées.
11. — Touret à pédales. — Grands camées.
12. — Gravure polie dans le creux.

N. B. — On peut renverser le même tableau et l'on aura l'ordre de disparition des procédés de la glyptique à la décadence romaine le moyen âge et la Renaissance ayant dû inventer à nouveau ou rechercher en Orient la trace des outils disparus.

TABLEAU N° 2

SUBSTANCES EMPLOYÉES PAR LA GLYPTIQUE [1]

Dans l'ordre où elles apparaissent intaillées par la main de l'homme, ordre qui coïncide généralement avec leur degré de dureté, de valeur et de beauté [2]. Nations qui les ont travaillées.

SUBSTANCES pouvant se graver à la pointe de silex ou au ciseau ou burin de métal. (Travaillées dès le xxe siècle avant J.-C.)	PIERRES ne pouvant se graver qu'à l'aide de pointe de diamant et de poudre de corindon et susceptibles d'être rayées par le quartz. (Travaillées dès le xve siècle avant J.-C.)	PIERRES gravées au touret et rayant le quartz. (Travaillées dès le viiie siècle avant J.-C.)
1° SUBSTANCES VÉGÉTALES Bois (Figuier, Sycomore, Buis, Ebène, etc.) — Pr. Eg. [3]. **2° SUBSTANCES ANIMALES** Os (Ivoire, etc.). — Pr. Eg. Ass. Gr. **3° SUBSTANCES MINÉRALES** Charbon — Pr. Ambre — Eg. Ass. Ph. Terre émaillée — Eg. Faïence **4° PIERRES TENDRES** Calcaire, Albâtre — Eg. Ass. Ph. Gr. Stéalite — Eg. Ecume de mer — Eg. Marbre blanc — Ass. Magnésite — Eg. **5° PIERRES DEMI-DURES** Basalte — Eg. Ass. Marbres ferrugineux — Eg. Ass. Serpentine — Eg. Ass. Syenite — Eg. Ass. **6° PIERRES DURES** Aimant — Ass. Malachite — Gr.	**7° PIERRES FINES** Hématite? — Ass. Eg. Limonite — Ass. **8° QUARTZ** *1re Série :* Jaspes — Eg. Ass. Gr. Et. [4] Lapis Grammatias — Polygrammas — Héliotropius — Zaphirinus — Tanus Smaragdus aethiopicus *2e Série :* Agate — Eg. Ass. Gr. Et. Agate blonde — volithe Onyx { Sardonix, Nicolo, Sardoine, Cornaline Chalcédoines { Zaphirine, Prase, Chrysoprase, Enhydre, Stygmite Cristaux de roche { Quartz améthyste, Cristal enfumé, Aventurine, Œil de chat, Prase quartzite Grenats Hyacinthe Turquoise	**9° PIERRES PRÉCIEUSES** *Corindons* — Eg. Ass. Gr. R. Emeraude, Améthyste, Topaze { Orientales Chrysolithe Saphir Rubis { Anthrax, Carbunculus Reste le *Diamant* que nous ne citons que pour mémoire et qui ne fut *gravé* qu'au xive siècle après J.-C. **ÉCHELLE DE DURETÉ [1]** *adoptée dans l'ouvrage.* 1° Talc, s'écrase sous le doigt; 2° Gypse, se raye à l'ongle; 3° Spath calcaire, se coupe au ciseau; 4° Spath fluor, se coupe au ciseau; 5° Apatite, se coupe au ciseau; 6° Feld Spath, touret et poudre de corindon; 7° Quartz, — — — 8° Topaze, — — — 9° Corindon, — — — 10° Diamant, touret et poudre de diamant. 1. Cette échelle, communément adoptée, coïncide parfaitement avec l'apparition et le progrès des instruments de la glyptique.

1. Nous employons toujours le terme *Glyptique*, le nom de gravure en pierre fine étant inexact; ce tableau montre que la Glyptique a employé les substances les plus diverses et les pierres de toute espèce, aussi, pour les décrire, nous avons adopté les quatre divisions suivantes :
1° Les pierres tendres se coupant et se limant; 2° les pierres dures s'éclatant au ciseau et exigeant le poli pour les terminer; 3° les pierres fines s'usant à la poudre de diamant et rayées par le quartz; 4° les pierres précieuses se gravant et se polissant sur le touret et rayant le quartz.
2. Nous n'entendons pas parler dans ce tableau du travail de *Lapidairerie* (*l'Art du lapidaire*) qui suit peut-être l'ordre inverse, principalement dans l'Inde, à une époque indéterminée.
3. *Pr.* pour primitifs ou peuples dits préhistoriques. *Eg.* pour Egypte. *Ass* pour Assyrie. *Ph.* pour Phénicie. *Gr.* pour Grèce et ses colonies. *Et.* pour Etrurie. *R.* pour Rome.
4. Avec le temps, la variété des pierres employées augmente, les pays graveurs deviennent plus nombreux, les substances végétales ne sont d'abord employées que par les peuples primitifs et l'Egypte; en dernier lieu, les Romains et tous les peuples contemporains gravent les corindons.

Empreintes de pierres gravées recueillies par l'auteur, données et exposées au Musée historique de l'antiquité, au Trocadéro, rangées chronologiquement et montrant les progrès de la glyptique et de ses instruments, depuis son origine jusqu'à l'ère chrétienne.

	Période antérieure. (Gravure sur substances tendres.)			**1re Période.** (Gravure sur pierres dures et pierres fines à la pointe diamantée et la tarière.)		**2e Période.** (Intailles sur pierre fine.) A la tarière à l'archet. A la bouterolle. Dès le XIIe siècle av. J.-C.	**3e Période.** (Intailles sur pierre fine.) A la bouterolle et à la pointe. A la tarière à la corde Dès le Xe siècle av. J.-C.	**4e Période.** (Intailles et petits camées.) Au tour à la corde. Dès le VIIIe siècle avant J.-C.	**5e Période.** (Grands camées et intailles sur pierres fines et pierres précieuses.) Au touret. Dès le VIIe siècle avant J.-C.
	1re ÉPOQUE. Le trait. A la pointe.	2e ÉPOQUE. Le plan rayé. A la pointe et au ciseau.	3e ÉPOQUE. La forme ronde. A la pointe, au ciseau et à la gouge.	1re ÉPOQUE. Le trait.	2e ÉPOQUE. Le plan rayé.				
1re rangée. EGYPTE.	....	....	Scarabée, Faïence portant le cartouche de? VIe dynastie (38 siècles av. J.-C.)? Louvre.	Scarabée. Améthyste (1) portant des spirales, trouvé près des pyramides Xe ou XIe dynastie (31 siècles av. J.-C.)? British Museum	Tablette. Sardoine Face, relief, personnage du nom de Xa-ro-bes. Revers, creux, Pharaon tuant un ennemi et cartouche d'Amenemha III. XIIe dynastie (30 siècles av. J.-C.)? Louvre. Cat. 457.	....	Tablette. Jaspe portant le cartouche de Touthmés III XVIIIe dynastie. (18 siècles av. J.-C.). Louvre. Cat.	Scarabée. Onyx portant le cartouche de Ramsès III XIXe dynastie. (15 siècles av. J.-C.). Boulaq.	Camée Sardonyx. Ptolémée Philadelphe et Arsinoé. XXXVIIIe Dynastie. (3 siècles avant J.-C.). Saint-Pétersbourg.
2e rangée. BABYLONIE.	Cylindre. Serpentine. Mouflons et vases Biblioth. Nation.	....	Cylindre. Calcaire avec figure et portant le nom d'Igli, fils d'Uruck. 1re période. Babylone (20 siècles av. J.-C.)? British Museum.	Amulette. Onyx portant le nom de Durigalzu. 1re période, Babylone, (15 siècles av. J.-C.)? British Museum.	Cylindre. Jaspe noir. Figures, le Dieu Anu. British Museum.	Cylindre. Chalcédoine brouillée. Ormuz tenant deux bubales. Biblioth. Nation.	Cylindre. Chalcédoine. Rois adorant le hôme British Museum.	Cylindre. Chalcédoine. Deux divinités au milieu le trépied sacré. British Museum.	Cylindre. Agate (Intaille) portant le nom de Darius et figurant le roi à la chasse. (ve siècle av. J.-C.). British Museum.
3e rangée. PHÉNICIE.	....	....	Lentille. Calcaire. Spirales et croix ansée trouvée à Meidoum. Louvre.	Scarabée Spirales et croix ansée trouvé à Meidoum Louvre. (12 siècles av. J.-C.)?	Scarabée. Agate. Adorant et constellations. British Museum.	Scarabée. Jaspe. Adorant et divinité. Au-dessous le nom de T. Sapra. British Museum.	Lentille. Agate. Dieux marins trouvée dans l'Archipel. British Museum.	Scarabée. Agate. Roi devant le trépied sacré. Style perso-phénicien. Coll. de M. de Rougé	....
4e rangée. GRÈCE.	Disque. Calcaire. Dragon ailé trouvé dans l'Archipel. British. Museum.	Scarabéoïde. Bœuf? Archipel. British Museum.	Disque. Deux Antilopes, trouvé dans l'Archipel. British Museum.	Scarabée améthyste Spirales, trouvé à Mycènes (12 siècles av. J.-C.)? Collection de M. Schliemann.	Scarabéoïde. Jaspe. Apollon (?) jouant de la lyre et deux autres figures, trouvé dans l'Archipel. British Museum.	Disque. Agate. Homme entraîné par une sirène ou un monstre marin. British Museum. (10 siècles av. J.-C.)?	Disque. Agate. Homme luttant contre des animaux. Influence assyrienne British Museum. (8 siècles av. J.-C.)?	Scarabéoïde. Pierre fine. Femme debout (Divinité)? trouvé à Mégalopolis Collect. de M. X..., à Athènes.	Intaille, Sardoine. Athénée coiffée d'un casque imitant les cheveux. (2 siècles av. J.-C.) Cabinet de Florence.
5e rangée. ETRURIE ET ROME.	....	....	....	....	....	Scarabée. Onyx. Personnages causant. British Museum.	Scarabée. Agate. Guerriers armés. British Museum. (8 siècles av. J.-C.)?	Scarabée. Agate. Diane (?) Chasseresse British Museum.	Camée. Sardonyx. Portrait d'Auguste. 1er siècle de l'ère chrétienne. Bibliothèque Nat.

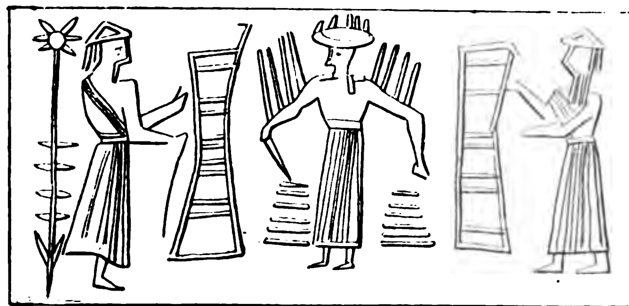
(1) Cette pierre est la plus importante, elle donne la date la plus reculée où l'auteur prétend faire remonter l'origine de la gravure sur pierre fine. Voir : Scarabée 1re période, 1re époque, page 59 no 1. Voir le passage sur les scarabées dans l'*Art égyptien*, à la fin de cet ouvrage. Partout dans ce tableau l'Egypte est en avance sur la date générale assignée à chaque série.



1



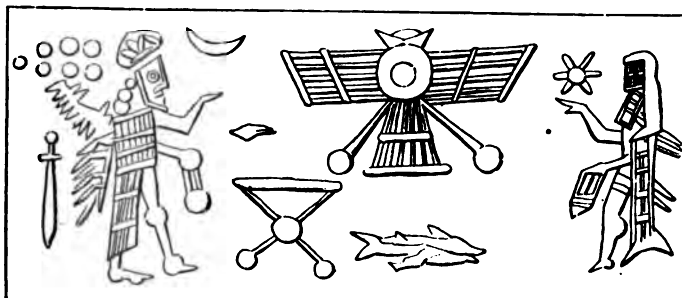
7



2



6

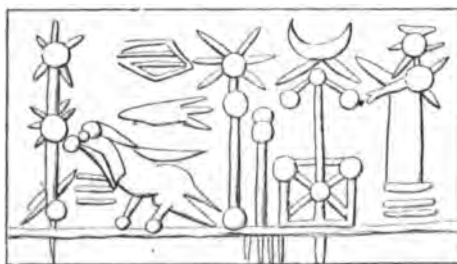


3









4

CYLINDRES BABYLONIENS ET ASSYRIENS. (Voir le tableau n° 3.)

1. Le cylindre du roi Urruck. Calcaire, Le plus ancien monument connu de la Chaldée, aujourd'hui perdu. Pér. ant. 3° ép. à forme arrondie. — 2. Cylindre en jaspe noir. Le dieu Anu, exécuté à la pointe de diamant.— 3. Cylindre, Chalcédoine. Rois adorant le hôme. British Museum. 3° Période. Mélange de la bouterolle et de la pointe de diamant.— 4. Cylindre, Chalcédoine, exécuté à la bouterolle. 2° Période.— 5. Exemples de monture de cylindre. — 6. Sardonyx avec le nom de Tiglath, roi d'Assyrie. Musée Brit. — 7. Cylindre avec le nom de Nabuchodonozor. Musée Brit.

Une partie de ces dessins accompagne un travail de l'auteur publié en 1874 dans la *Revue archéologique* sous le titre : *Les cylindres babyloniens, leur usage et leur classification.*



LES ARTS
AU MOYEN AGE

DÉCADENCE DE L'EMPIRE ROMAIN
RECONSTITUTION DE L'ÉTAT SOCIAL
ARCHITECTURE — PEINTURE — SCULPTURE
L'ART DANS LES MŒURS
PARALLÈLE DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

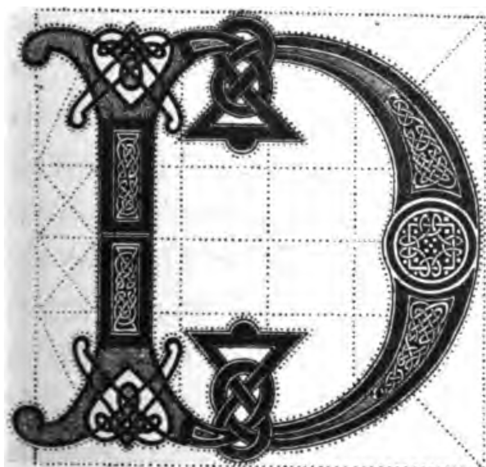




LA MAISON AUX DRAPEAUX, A BLOIS

Dessin de Victor Hugo.

MOYEN-AGE



LETTRE TIRÉE DE LA BIBLE DE CHARLES LE CHAUVE.
Bibliothèque nationale.

IX siècles de production d'une richesse et d'une variété sans égales; la période la plus brillante de l'art, pendant laquelle le monde, jusque-là écrasé par le génie d'une race privilégiée, s'émancipe soudain dans un effort suprême; cette période glorieuse, — sacrifiée aux deux siècles qui suivent, et désignée sous le nom de moyen âge, — est encore, pour les historiens modernes, malgré les revendications de Victor Hugo, de Viollet-le-Duc, de Vitet et de tant d'autres, poètes ou artistes, une ère de transition, de ténèbres et de barbarie.

Les chroniqueurs sont d'accord pour enfermer le moyen âge entre la chute de l'empire d'Occident, au ve siècle (476 après J.-C.), et la prise de Constantinople au xve (1453 après J.-C.). L'époque suivante, désignée sous le nom de *Renaissance!* se termine au XVIIe siècle (?).

Ainsi que son nom l'indique, c'est elle qui est par excellence *la période des arts et des lettres*, celle du retour à l'étude des anciens et des classiques; elle brille comme une lumière éclatante au milieu de la nuit; avec elle commence la civilisation.

Les grands écrivains de notre temps, les observateurs les mieux doués, les moins esclaves de la routine, sont encore aujourd'hui les victimes involontaires de ces opinions toutes faites. « Pendant le moyen âge, dit un des plus érudits[1], les sciences et les arts se réfugièrent dans les cloîtres, et n'en sortirent que dix siècles plus tard (au xve siècle), pour refleurir avec la Renaissance. » « Durant cette période, ajoute un autre, la culture des lettres et des arts est comme suspendue. » Un troisième est plus affirmatif encore, si c'est possible. « Si Raphaël ou Phidias, dit-il, étaient venus au monde au ixe siècle, ils n'auraient été que des rustres grossiers ou des moines superstitieux. Leur goût même ne se serait pas développé, et non seulement ils n'auraient pas produit leurs chefs-d'œuvre, mais ils ne les auraient pas compris, si on les leur avait montrés. »

« A l'époque dont nous parlons, l'idée du beau ne pouvait pas exister dans les arts, parce qu'elle n'existait nulle part. Aucun lien ne rapprochait les hommes, pas même le lien du langage. »

Pour celui-ci, le style gothique « atteste la grande crise morale, à la fois maladive et sublime, qui pendant tout le moyen âge a exalté et détraqué l'esprit humain. »

Enfin, l'un des écrivains termine par cette déclaration : « Vers le milieu du xve siècle, Byzance tombe sous les coups des musulmans ; le monde entier était devenu la proie des Barbares. « C'en était fait des lettres, des arts, et peut-être de la civi-

1. Quand nous combattons les assertions d'un auteur *vivant*, nous les donnons entre guillemets, mais sans le nommer, notre discussion ayant pour but de rechercher la vérité et non de susciter des polémiques personnelles et toujours désagréables ; *nous prenons ces citations dans les livres de nos plus grands historiens modernes.*

lisation; mais dans le moment même où le fer et le feu détruisaient Byzance, deux hommes industrieux préludaient aux merveilles de l'imprimerie; l'imprimerie a sauvé les lettres, les arts et la civilisation. »

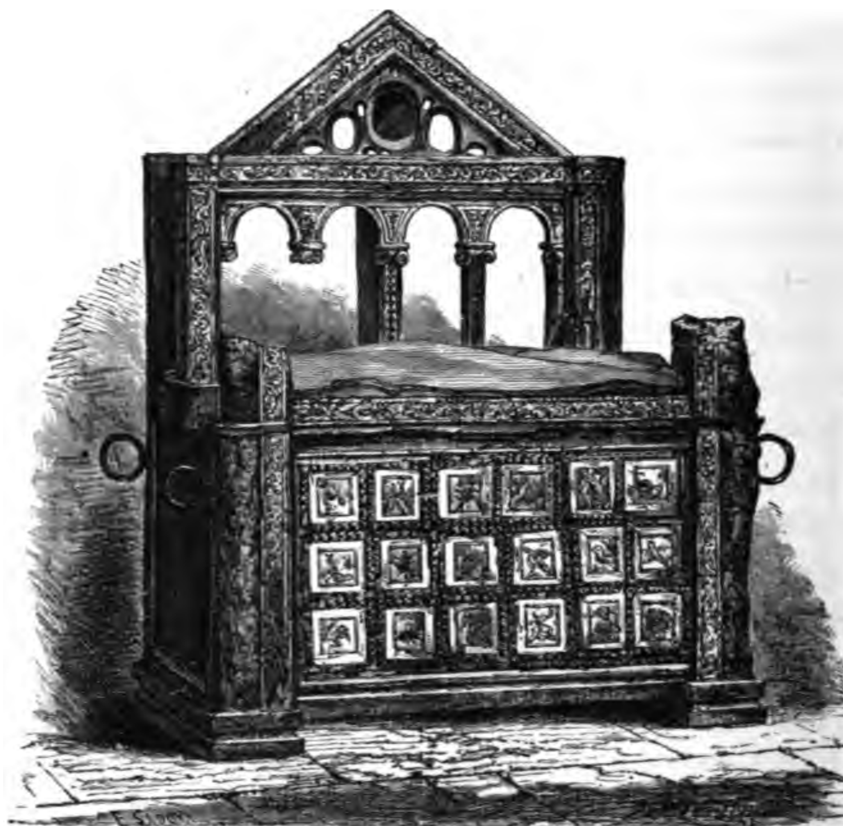
C'est ainsi qu'en se corroborant, les jugements portés sur une époque deviennent de plus en plus exclusifs et absolus. On attaque constamment encore aujourd'hui par habitude la mémoire de ceux à qui nous devons tous les germes de notre civilisation, et qui nous aident tous les jours à élever nos sentiments, nos idées en face des monuments admirables qu'ils ont construits dans tous les pays, dans nos villes, et jusque dans nos plus petits hameaux.

Aussi, sans entrer dans l'étude détaillée des choses du moyen âge, nous croyons nécessaire de rappeler brièvement les progrès sociaux et la variété brillante des arts à cette époque, et nous espérons démontrer que c'est pendant le moyen âge que les différents peuples marquent de leur génie propre, et de leur empreinte individuelle, les monuments qu'ils construisent, les objets les plus usuels; l'époque enfin où la foi religieuse, la soif de liberté, l'enthousiasme juvénile, ont donné à tous l'instinct du beau et les principes du grand!



I

S'il fut jamais un peuple tombé dans la décrépitude, c'est bien le peuple romain de la décadence, également impuissant à se gouverner et à imiter les arts des siècles précédents.



LA CHAIRE DE SAINT PIERRE.

Le plus ancien monument de l'église romaine, d'après le dessin fait en 1867 dans la Basilique Vaticane à Rome. L'ornementation du dossier et du tympan se rapporte à une époque postérieure au v[e] siècle. — Les grandes plaques d'ivoire gravées avec de minces lames d'or dans le creux représentant les travaux d'Hercule, quoique plus anciennes, sont encore postérieures au siècle d'Auguste. — Grav. extr. de la *Mosaïque*.

Héritier de l'Étrurie et de la Grande-Grèce, le Romain, qui considérait comme indigne de lui la culture des arts, a su toujours faire tourner à son profit les ressources, les talents des



ARCHITECTURE RELIGIEUSE — STYLE LATIN.

[Basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs près Rome]. — Gravure extr. de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par Félix Clément.

peuples que son génie politique, militaire et administratif avait absorbés ou asservis.

Mais au temps de Constantin ces qualités, qui avaient porté si loin le nom de Rome, ont disparu. L'empire, immense corps depuis longtemps sans vie, s'écroule et ne laisse à ses héritiers qu'une gloire éteinte et un grand souvenir.

L'empire romain ne légua et ne pouvait léguer au monde que ses institutions municipales, sa législation. Quand on a voulu étudier chez lui les principes de l'art, de la science et de la philosophie, on s'est vite aperçu qu'ils s'étaient plutôt affaiblis que fortifiés sous sa direction; on a dû remonter aux sources où il les avait lui-même puisés.

Au IVe siècle, Rome avait tout nivelé sous sa loi d'unité, le paganisme avait adopté pendant plusieurs siècles une même règle artistique. Cette règle, née de la réunion de la vraie grandeur et de l'ordre avec la raison et la simplicité grecques, fut développée par les Romains jusqu'à l'emphase et à l'exubérance, note caractéristique de la décadence d'un art.

Au IVe siècle, le style gréco-romain avait couvert le monde de ses temples et de ses statues, il avait éteint chez les peuples toute originalité, toute variété. L'Égypte elle-même, et ses traditions dites *éternelles*, avaient cédé devant le vainqueur, et les bords du Nil voyaient s'élever à côté de ses temples majestueux les sanctuaires sans grandeur d'un peuple épuisé, d'une religion sans prestige. Partout le vaincu était supérieur au vainqueur.

La révolution eut lieu, faite par cent peuples, par cent idées nouvelles.

Chaque race envahissante apportait avec elle une tradition,

un esprit particulier, une philosophie ou une religion pour remplacer celles qui n'existaient plus.

La lutte fut longue, chaque invasion, chaque nation armée traînant avec elle ses bagages, ses femmes, ses dieux, guerroyait, pillait, tuait, se vengeait du Romain, jusqu'à ce qu'elle eût trouvé un terrain non disputé, où elle pût vivre libre, s'établir et fonder des villes.

Quelle époque prodigieuse que ce ve siècle! Tous les peuples sortent enfin de leur longue torpeur; les Francs Saliens franchissent le Rhin ; les Visigoths s'établissent au sud-ouest de la France et créent une monarchie en Espagne; les Anglo-Saxons se fixent dans la Grande-Bretagne et fondent l'Heptarchie pendant que le grand Théodoric arrache l'Italie aux Hérules.

Tous ces peuples ont leurs poésies originales, leurs chants de guerre, c'est-à-dire leur art national dans sa première forme, non encore manifestée par des œuvres plastiques. Tous, Germains, Scandinaves, Goths, Vandales, Alains, Bretons, possèdent leurs poètes et leurs traditions, comme les Hindous et les Arabes. Tous chantent leurs dieux, leurs héros, leurs combats.

Au v[e] siècle, la hache a passé sur l'ancienne société. Après avoir renversé la forêt séculaire, elle semble avoir tout détruit à jamais ; mais sous la couche épaisse des arbres abattus, les jeunes pousses renaissent cent fois plus vigoureuses, fécondées par les débris mêmes.



II

Partout et comme par enchantement, les peuples prennent racine sur le nouveau sol; déjà dans l'azur du ciel leur foi et leur puissance se manifestent par les dômes, les flèches, les portiques des monuments toujours différents et originaux appropriés aux climats et aux besoins.

Sans doute on peut reconnaître que les IV[e] et V[e] siècles méritèrent la réprobation que les historiens étendent à tout le moyen âge; ce sont eux qui, par suite de la transition sociale entre le paganisme et le christianisme, ont vu naître les premières réactions, les schismes, la proscription des arts par la nouvelle religion.

Mais la destruction des édifices gréco-romains fut bien moins complète qu'on ne le croit. Si le zèle fanatique et destructeur des premiers chrétiens trouva dans la majorité des évêques des encouragements, beaucoup de monuments de Rome furent sauvés par ceux que depuis les Romains jusqu'à nos jours on a désignés sous le nom de Barbares. « Ces hommes du Nord, dit Emeric David[1], ne demeuraient pas insensibles à la beauté des chefs-d'œuvre du Midi »; et au lieu d'accuser Alaric, Genséric, Ricimer, Attila d'avoir détruit les monuments du grand peuple, on devrait, au contraire, comme l'a très bien remarqué le savant Pierre-Ange Bargæus[2], admirer l'instinct religieux de conservation dont ils ont fait preuve. Théodoric,

1. EMERIC DAVID, *Recherches sur l'art statuaire*, page 399.
2. *De Ædif. Urb. Rom. Evers.*, *apud Grævium*, IV-col., 1870 et st.



PITTORESQUE DES CONSTRUCTIONS. — STYLE GOTHIQUE. — L'ABBAYE DU MONT SAINT-MICHEL.

La Merveille, commencement du XIIe siècle. — Gravure extraite de la *Mosaïque*. — Dessin de Gustave Doré.

monarque éclairé, si digne de recueillir dans sa puissante main les débris échappés au naufrage de l'empire, en entrant à Rome, s'incline respectueusement devant cette population de marbre et de bronze, qui remplissait la ville aux sept collines, population sur le front de laquelle l'art avait imprimé un caractère de noblesse qu'on ne rencontrait plus dans cette autre population courbée sous le joug du conquérant. Théodoric, considérant la perfection de la sculpture monumentale comme le résultat d'un travail immense, *labor mundi*[1], crée un comte pour la garde spéciale des statues. « Nous voulons, dit-il dans son décret, que Votre Sublimité veille à la conservation des monuments antiques, et qu'elle en construise de nouveaux auxquels il ne manque pour égaler les anciens, que la vétusté. Combien de connaissances vous sont nécessaires ! Combien vous devez être habile, intègre, pour remplir des devoirs de cette importance ! Décoré d'une verge d'or, vous marcherez immédiatement devant nous, au milieu des nombreux officiers qui nous entourent, afin que nous ne puissions jamais oublier combien il importe aux rois que leurs palais annoncent la magnificence.....

« Théodoric, Athalaric, la reine Amalasonthe, persuadés que l'admiration publique devait protéger contre toute espèce d'outrage les monuments antiques *(reverentia custodire)*, voyaient avec une profonde douleur la mutilation des statues, assignaient des fonds annuels considérables pour leur entretien. »

Et c'était ce monde dit barbare, qui pendant mille ans, captif ou esclave, avait servi dans les spectacles de Rome à

1. Cassiodore, lib. VII. *Formul. Theod.* 13.

escorter le char du triomphateur, à peupler l'arène du cirque, de gladiateurs et de victimes!

Dès le v[e] siècle, les descendants de ces esclaves élèvent des tours au milieu même des cirques romains, et en font des forteresses contre leurs bourreaux.

Mille nouvelles cités se révèlent au monde, créent des lois, des monuments en accord avec leurs mœurs, possèdent en propre leurs flottes, leurs armées, leurs bannières et leurs grands hommes; c'est-à-dire leur épée, leur langue, leur style.

L'arbitraire s'était exercé au profit d'une seule nation, d'une seule ville, d'un seul homme. Le despotisme romain, en s'émiettant sur toute la surface du globe, devait enfanter la liberté.

Le christianisme, — tel qu'il fut compris dans le principe, — fut humainement un progrès sur le paganisme européen, comme l'islamisme sur le paganisme asiatique. L'art reçut le contre-coup de ce progrès et en profita.

A aucune époque le monde n'a peut-être donné un spectacle aussi imposant qu'au sein du moyen âge. Au VIII[e] siècle, quatre puissants empires amènent au même degré de civilisation l'Europe, l'Asie et l'Afrique : l'empire germanique et Charlemagne, l'empire grec et Justinien, le khalifat de Bagdad avec Haroun-al-Raschid, le khalifat de Cordoue avec Abdérame[1].

1. En aucun temps, les grands ne s'occupent autant de justice. A ce point de vue, ces souverains sont restés légendaires, comme à différentes époques, le khalife Omar sur les marches de la Caâba, saint Louis sous le chêne de Vincennes, Rollon en Normandie. Alors la religion pouvait encore arrêter les guerres en Europe, sous le nom de trève de Dieu, du mercredi soir au lundi matin; en Asie et en Afrique, sous le prétexte de pèlerinage au tombeau du Prophète, pendant quarante jours.

La féodalité s'était établie sur les ruines de l'empire, mais les Croisades affaiblissent la noblesse. Dès 1264, les villes envoient des députés aux Parlements; la grande Charte en Angleterre commence la série de ces progrès politiques qui lui permettent

Le despotisme romain avait été brisé au bénéfice de la féodalité ; après cinq siècles de luttes, le donjon féodal est abattu, le monde est affranchi.

Le moyen âge, en fondant la chevalerie, a créé l'institution la plus folle et en même temps la plus sublime.

Les doctrines platoniciennes n'avaient guère dépassé la sphère des idées dans l'antiquité. Au moyen âge, l'élite de la société chez tous les peuples s'éprend d'un sentiment jusque-là inconnu, *l'idéal!* Chez ces géants, dans ces hommes bardés de fer, bat un cœur d'une telle délicatesse, que notre siècle prosaïque peut à peine en avoir l'idée.

Il n'y a pas d'homme qui n'ait compris que la vie sans sentiment, sans rêve et sans chimère, enlève à l'esprit sa fécondité et au travail son but. Tous avaient senti combien la vie est dure sans compagne, la gloire nulle sans partage, la peine fatale sans consolations. Le christianisme, en amenant une religion mystique, de plus en plus virginale et pudique, avait préparé la transformation du mot : amour[1]. Dante écrit son immortel poème en l'honneur de Béatrix, une enfant de neuf ans !

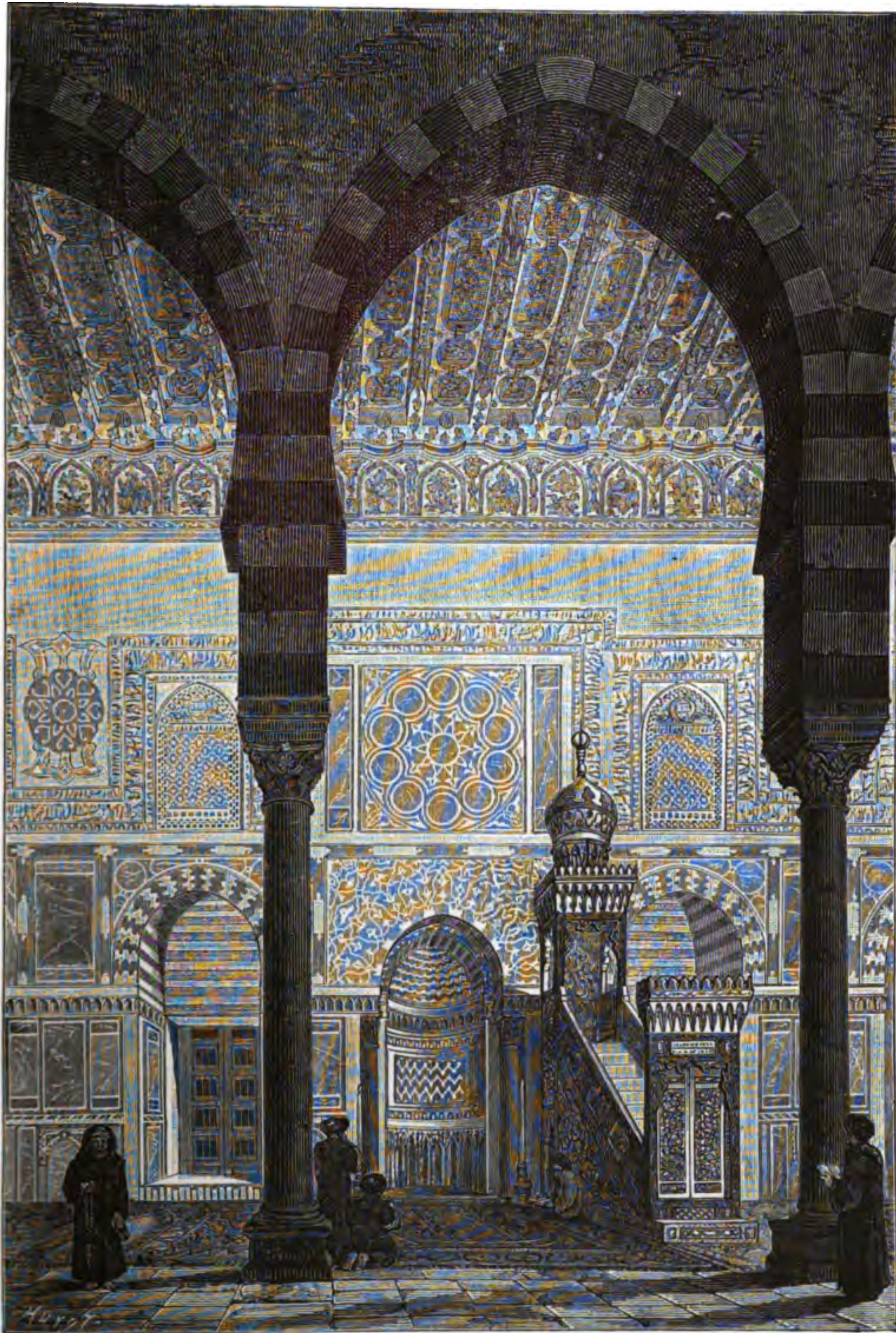
Victor Hugo, dans sa sublime conception de Quasimodo, a placé dans le corps le plus laid le dévouement le plus sublime, l'amour le plus désintéressé. Mais ce n'était pas seulement dans

d'acquérir pacifiquement le gouvernement le plus libéral que l'on ait vu prospérer.

En France, dès 1069, le Mans obtient sa première *Charte des communes*. La classe bourgeoise est formée dans tous les pays du Nord ; les municipalités romaines renaissent dans le Midi. Philippe le Bel appelle la bourgeoisie aux Etats généraux. La ligue hanséatique donne aux villes de l'Allemagne une puissance, une richesse et une liberté qu'elles ne sont pas près de retrouver aujourd'hui.

L'Italie fonde cette foule de petites républiques dont les rivalités ont engendré l'héroïsme des caractères et inspiré le génie de ses artistes.

1. Saint François d'Assise prêche le soleil, l'oiseau, le loup, qu'il appelle ses frères, la nature entière qu'il prend pour sa famille.



ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — STYLE PERSAN.
VUE DE LA NICHE DU SANCTUAIRE ET DE LA CHAIRE DE LA MOSQUÉE EL-MOYED AU CAIRE.
Grav. de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par F. Clément.

le cœur du bas peuple que ces sentiments existaient au moyen âge, ils étaient aussi le partage de la classe la plus élevée, du poète comme du soldat, du souverain comme du vassal; à tous, l'idéal apprit la charité, le dévouement, le martyre.

Jamais le sentiment ne fut plus grand. L'hospitalité, chez les chrétiens et chez les musulmans, est considérée comme le premier devoir[1], l'esclavage peu à peu disparaît.

Le germe de presque toutes les sciences, les découvertes et les inventions surabondent dans ces temps d'efforts intellectuels[2].

En 1200, l'Université de Paris, sous le nom d'*Étude*, obtient de Philippe-Auguste ses premiers privilèges. Pendant un siècle, elle fut la première du monde. Toutes les universités de l'Europe la prennent pour modèle. Par elle, au moyen âge, la France atteint dans le monde la supériorité la plus grande, celle de la pensée.

En littérature comme dans les arts, le moyen âge représente la force, la puissance, l'invention, le dédain des traditions, des conventions, de l'unité, parfois même de l'harmonie, des écarts sublimes, le caprice, la diversité, le contraste, que le

1. La vie de château n'avait pas été inutile à l'avènement des idées d'égalité et de douceur. « Cette situation solitaire, dit Guizot, sombre, dure, a pourtant été favorable au développement de la vie domestique, et à cette élévation de la condition de la femme qui tient tant de place dans la civilisation. » (*Histoire de la civilisation en France*, t. III, p. 331.)

2. Ainsi on peut dater du moyen âge la *navigation*, créée par la boussole; l'*agriculture*, dotée du système d'irrigation arabe; l'*industrie*, grâce au ver à soie rapporté des Indes; l'*astronomie*, quand Salomo degli Armati invente le verre lenticulaire et Bacon les lunettes, le télescope; quand, au ve siècle, le premier méridien est mesuré dans la plaine de Sennaar par deux astronomes de Bagdad; l'*art militaire*, par l'invention de la poudre à canon; le *commerce* et la *richesse de l'Italie*, quand Venise faisait tout le commerce de l'Egypte et de la Syrie, Gênes, de l'Asie Mineure, des Dardanelles et de la mer Noire; la *chimie* et la *médecine*, grâce à l'influence des académies arabes, qui établissent la science d'observation et la méthode expérimentale.

génie antique a peu connus, lui toujours proportionné, régulier dans toutes ses parties.

Shakespeare donne souvent la note du moyen âge dans ses défauts, mais aussi dans toutes ses qualités.

L'art antique avait subordonné l'idée à la matière, *à la forme ;* par une sorte de mouvement convulsif, l'art du moyen âge a partout brisé la matière pour lui faire exprimer toutes les forces et toutes les audaces.



Couronne de Charlemagne, conservée à Nuremberg. — La *Mosaïque*.

III

C'est principalement dans l'art que se manifeste toute la puissance, toute la grandeur du moyen âge.

Les Phéniciens et les Grecs avaient tiré, combiné les prin-



ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — STYLE BYZANTIN. — INTÉRIEUR DE SAINT-VITAL A RAVENNE. VIe SIÈCLE.
Gravure extraite de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par F. Clément.



cipaux éléments de leur art, de celui des Assyriens et des Égyptiens ; les Romains de celui des Grecs ; en Europe les peuples du moyen âge se servirent des ruines de l'art gréco-romain, chacun les taillant à sa mesure et à ses besoins.

Quoique formant deux civilisations rivales, ***deux principes opposés***, les deux religions, le ***christianisme en Europe***, l'***islamisme en Asie***, se développent sur les ruines du paganisme différemment, mais se coudoient et s'empruntent sans cesse.

Le principe européen représentait la ***ligne***, les proportions, la colonnade antique, la forme, la ***sculpture***.

Le principe asiatique représente la ***couleur***, les masses, les dômes, la ***tache*** sombre ou lumineuse, la ***peinture***.

L'ancienne lutte entre le génie dorien et le génie ionien se renouvelle mais avec des principes nouveaux.

De la réunion de ces deux principes sont sortis des styles différents, dont les combinaisons ont pu satisfaire au caractère de tous les peuples, élever des monuments parfaits où la sévérité de l'un a été compensée par la hardiesse et la richesse de l'autre.

Il n'est rien de tel pour former un art original que la perte des anciennes traditions.

Les ruines du passé laissent des matériaux à disposer dans un ordre nouveau, ils forcent l'artiste à l'ingéniosité, à l'invention. Rien ne vaut, pour former un art original, l'enthousiasme d'un grand danger couru, d'une grande nationalité fondée, d'une légende ou d'une philosophie à consacrer. Une fois les matériaux rassemblés, après quelques essais grossiers et mal habiles, le nouveau style est créé.

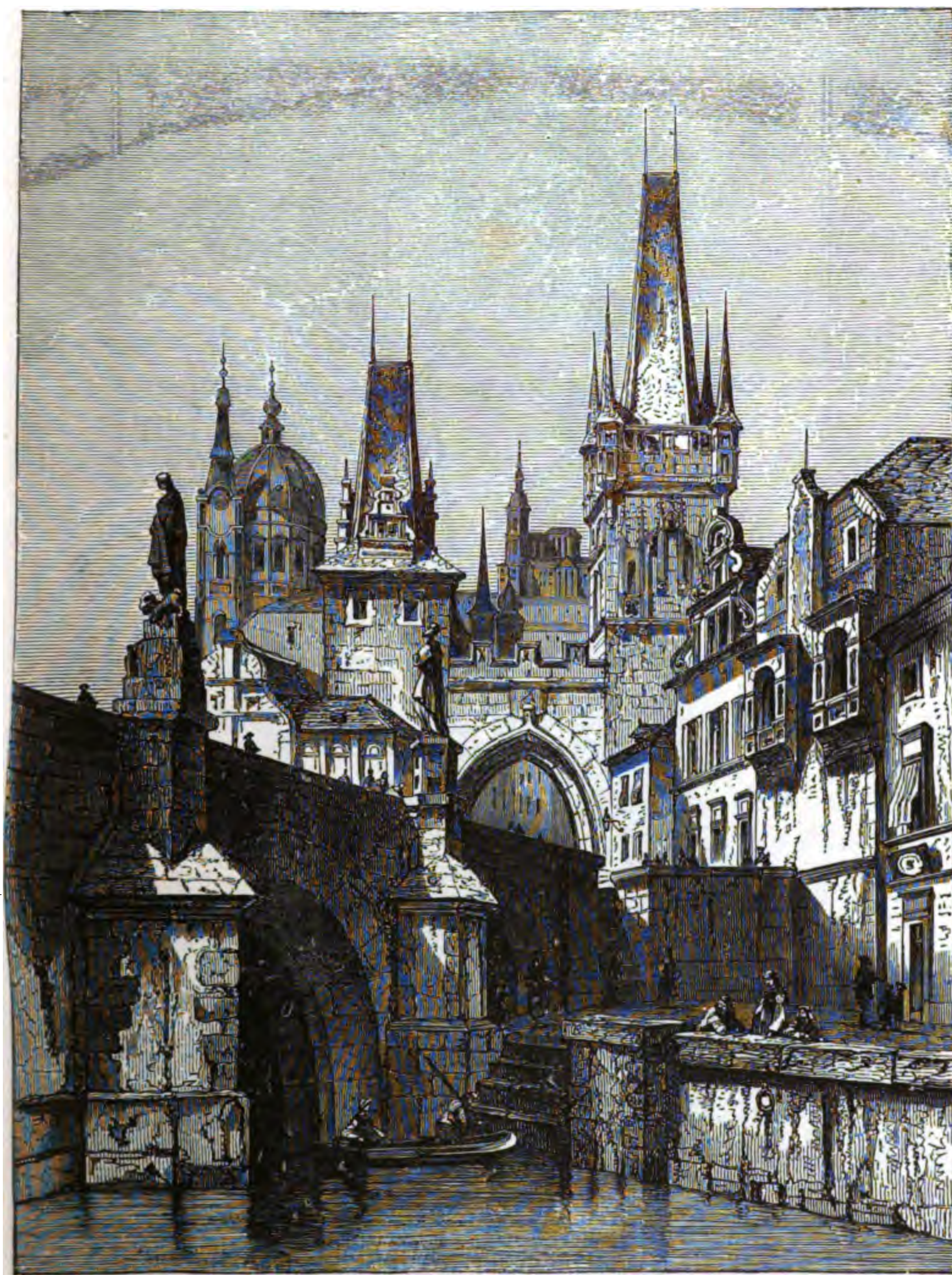
Par la guerre, la misère et l'exaltation, le moyen âge a

excité la fibre humaine à son dernier degré; les larmes étaient voisines du rire, Dieu était près du diable, la famine suivait les banquets populaires, l'œuvre féroce du chevalet était interrompue par les sarcasmes de la foule et les folies des étudiants. Cette époque a toutes les qualités et tous les vices; on n'y trouve aucune dissimulation dans le mal, aucune dans le bien, *toutes les notes sont en dehors;* c'est ainsi que souvent deux églises se superposent, la première, basse et sombre; la deuxième, gaie et élevée; l'une chante la fête et l'autre psalmodie le châtiment; elle montre les deux expressions artistiques du christianisme qui se sont succédé, le roman et le gothique.

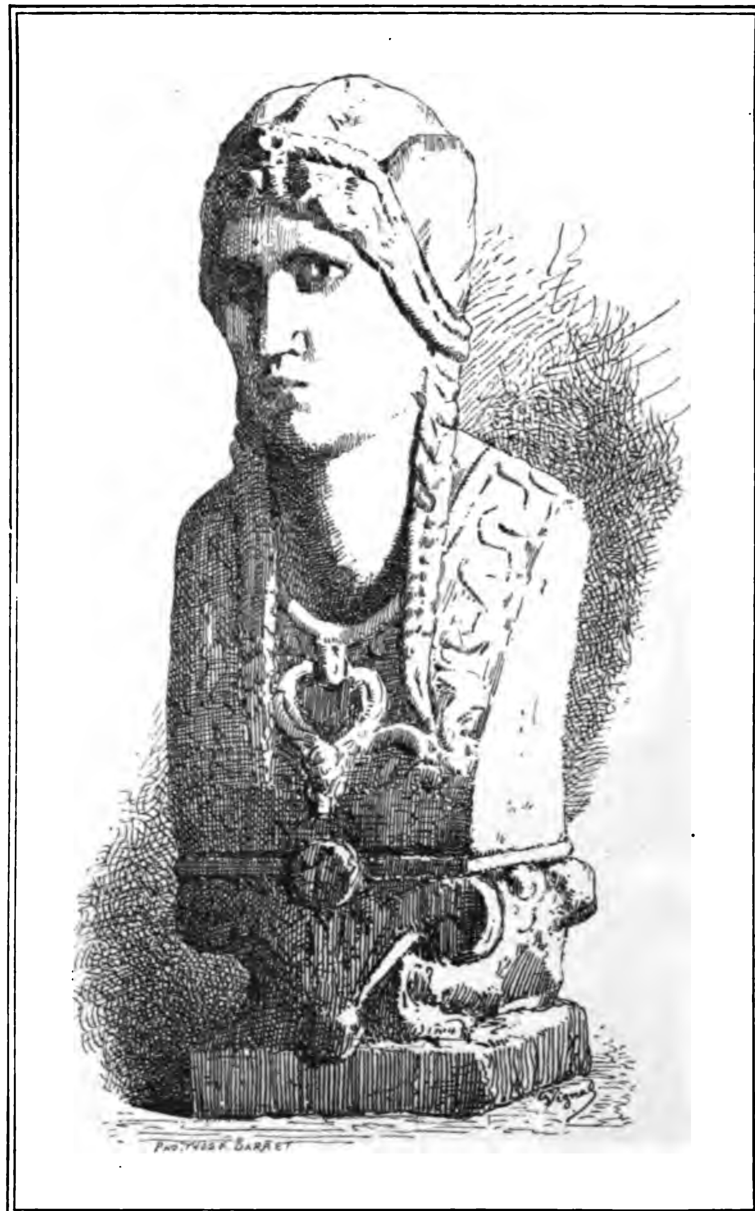
Ce qui importe en tout temps, c'est que chaque nation possède assez de vitalité pour supporter la peine, et n'en être pas écrasée, que la résistance développe les idées et l'énergie des peuples comme elle développe les muscles chez l'individu. La souffrance et le besoin engendrent, en même temps que l'habitude du travail et de l'effort, la puissance et la force, traduites dans l'art par l'audace, l'ingéniosité et la surabondance.

Les peuples du moyen âge eurent toutes ces qualités; les arts qu'ils ont produits dominent encore le monde. En ces temps *dits de barbarie*, apparaissent successivement le style bouddhique et djaïnique dans l'Inde, le style khmer au Cambodge, le persan à Ispahan, le style arabe au Caire, le style mauresque à Cordoue, le style latin à Rome, le byzantin à Constantinople, le normand en Sicile, le gothique en France, au nord de l'Italie le lombard; enfin le roman et les styles particuliers à chaque grande ville d'Italie!

En Europe, en suivant les progrès du christianisme, partout une renaissance artistique, dont la date correspond à l'état de



PITTORESQUE DES CONSTRUCTIONS. — STYLE GOTHIQUE. — LE PONT DU ROI A PRAGUE.
Gravure extraite de la *Mosaïque*.



BYZANCE. — BUSTE ALLÉGORIQUE, PAR ÉMILE-SOLDI.
Dessin de Pierre Vignal.

formation de chaque nation, part de l'Italie pour la Grèce, fait le tour du continent, revient en dernier lieu à son point de départ combiner les styles du Nord et du Midi avec les éléments antiques exhumés, et là, forme, après les monuments variés du moyen âge, le style de la Renaissance.

Dès le ve siècle, *le christianisme commence l'évolution artistique,* s'empare de la basilique romaine, la transforme en église, en modifie le plan primitif, allonge la nef et, de chaque côté, fait partir un transept. Le symbole a pris la place de la forme. L'art latin est créé.

Encore actuellement *les plus beaux édifices de Rome* appartiennent à cette période de l'art qui dura jusqu'au xe siècle. Saint-Paul-hors-les-Murs, avec la richesse sévère de ses cinq nefs et de sa forêt de colonnes, conserve l'ordonnance classique un peu froide de l'art romain; Saint-Clément avec l'abside complètement modifiée, le narthex (portique), l'autel et les deux ambons, est l'exemple le plus complet de la transformation de l'ancienne basilique. La première laisse encore l'impression de galeries où siège la justice, mais aussi où se traitent les affaires; celle-ci est bien une église et la dernière expression du style latin.

A son tour le Coran apparaît, les musulmans s'emparent des anciens temples ronds ou rectangulaires gréco-romains de l'Asie Mineure et combinent ces éléments avec la tradition perso-assyrienne.

Ceux qui ont célébré l'art chrétien ont toujours voulu nier l'art musulman et sont devenus aussi exclusifs et aussi négatifs que les partisans de la Renaissance à l'égard du moyen âge.

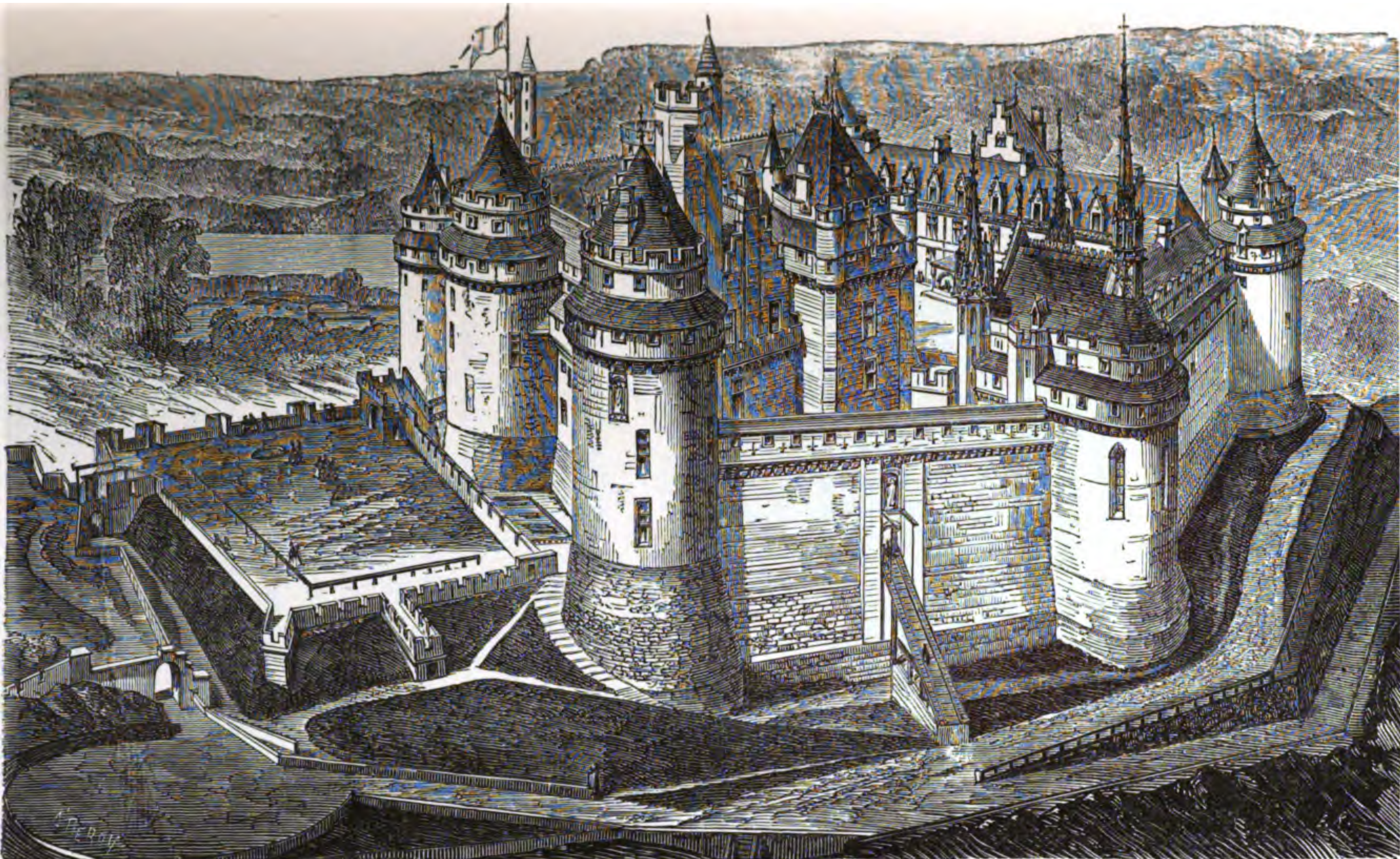
Si Ctésiphon et Bagdad sont détruits, si les premiers élé-

ments des arts persans sont perdus, il n'en reste pas moins du VIIe siècle la célèbre mosquée d'El-Sakhra, élevée par Omar dans l'enceinte du temple de Salomon à Jérusalem; la mosquée d'El-Touloun au Kaire, l'Université musulmane d'El-Ahzar et ses quatre cents colonnes. Et au XIe siècle s'élève la plus vaste mosquée de la Perse, à la base de porphyre, au revêtement d'émail, ornée de sept dômes dont l'un de trente mètres de diamètre, la *Congrégation*, qui occupe près de quatre arpents. Son style plus élégant que celui des édifices dits arabes, plus éclatant que celui des monuments byzantins, est aussi grandiose, et on a pu sans ridicule inscrire sur la façade de cette mosquée qu'elle était le frontispice du Paradis.

En Espagne, le barbare dit *Sarrazin* construit à Cordoue et à Grenade des palais si enchanteurs que les étoiles étaient jalouses, au dire des Maures.

C'est l'influence asiatique qui permit à Byzance de modifier à son tour l'église catholique : sainte Hélène couvre le Saint-Sépulcre d'un édifice circulaire, construit dans le style des anciens édifices ronds de l'Asie Mineure. Cet exemple devient le point de départ d'un nouveau style très vite développé en grandeur et en élévation, la nouvelle église devant recevoir tous les fidèles dans l'intérieur du temple. Au VIIe siècle, l'architecte perso-byzantin adopte la coupole surbaissée soutenue par de puissants contreforts et ornée d'ordres superposés.

Toujours sous l'influence de l'art asiatique, l'architecte remplace les proportions dans une seule masse par l'équivalence de plusieurs masses, la forme et la beauté de la ligne par l'éclat et la disposition des couleurs, la figure et l'ornement sculptés par la mosaïque et la peinture.



ARCHITECTURE MILITAIRE. — STYLE GOTHIQUE. — LE CHATEAU DE PIERREFONDS

D'après le dessin de Viollet-le-Duc. — Gravure extraite de la *Mosaïque*.

Quoiqu'il ait emprunté la plus grande partie de ses principes et de ses décorations à l'art persan, l'art byzantin prit tout de suite un caractère original.

Dans l'art mauresque, l'architecte collabore avec la nature, son édifice est éclairé par l'azur du ciel, égayé par le bruit de l'eau tombant dans les bassins, entouré des citronniers, des orangers, des fleurs; ses colonnades ajourées forment des perspectives variées, pittoresques; château fort à l'extérieur, harem à l'intérieur, l'art mauresque est empreint d'une finesse sensuelle. Par contraste, le monument byzantin, immense nef surmontée d'une vaste coupole, éclairée par vingt mille lampes, est solennel et mystique.

Ce sont les mêmes éléments, les mêmes matériaux : dômes et colonnades, mosaïques et émaux, or et pierreries, que les Persans et les Arabes ont employés avant et après eux dans leurs constructions.

Mais quelle différence dans l'esprit et l'exécution! Pendant que la fée mauresque, à un signe de sa baguette, fait sortir du sol espagnol les claires et fraîches demeures, les sveltes galeries, les retraites délicieuses, à Sainte-Sophie, au contraire, siège au tribunal la vierge noire byzantine, immense, sévère, surchargée d'or et de pierreries; fille de l'Asie et de l'Afrique, née sur les rochers de Jérusalem, enfant à Alexandrie, vierge à Rome, mère de la Sagesse à Byzance, aujourd'hui reine de Moscou, elle est venue habiter cet édifice construit avec les colonnes du temple de la Diane d'Éphèse, du temple du Soleil à Palmyre, immense amoncellement des débris du paganisme, élevé au milieu des éclairs du feu grégeois et des grondements de la foudre.

Justinien avait voulu élever un monument plus beau que celui de Jérusalem. A la fin, content de son œuvre, il s'écria : « Gloire à Dieu qui m'a jugé digne d'achever un si grand ouvrage; ô Salomon, je t'ai vaincu ! »

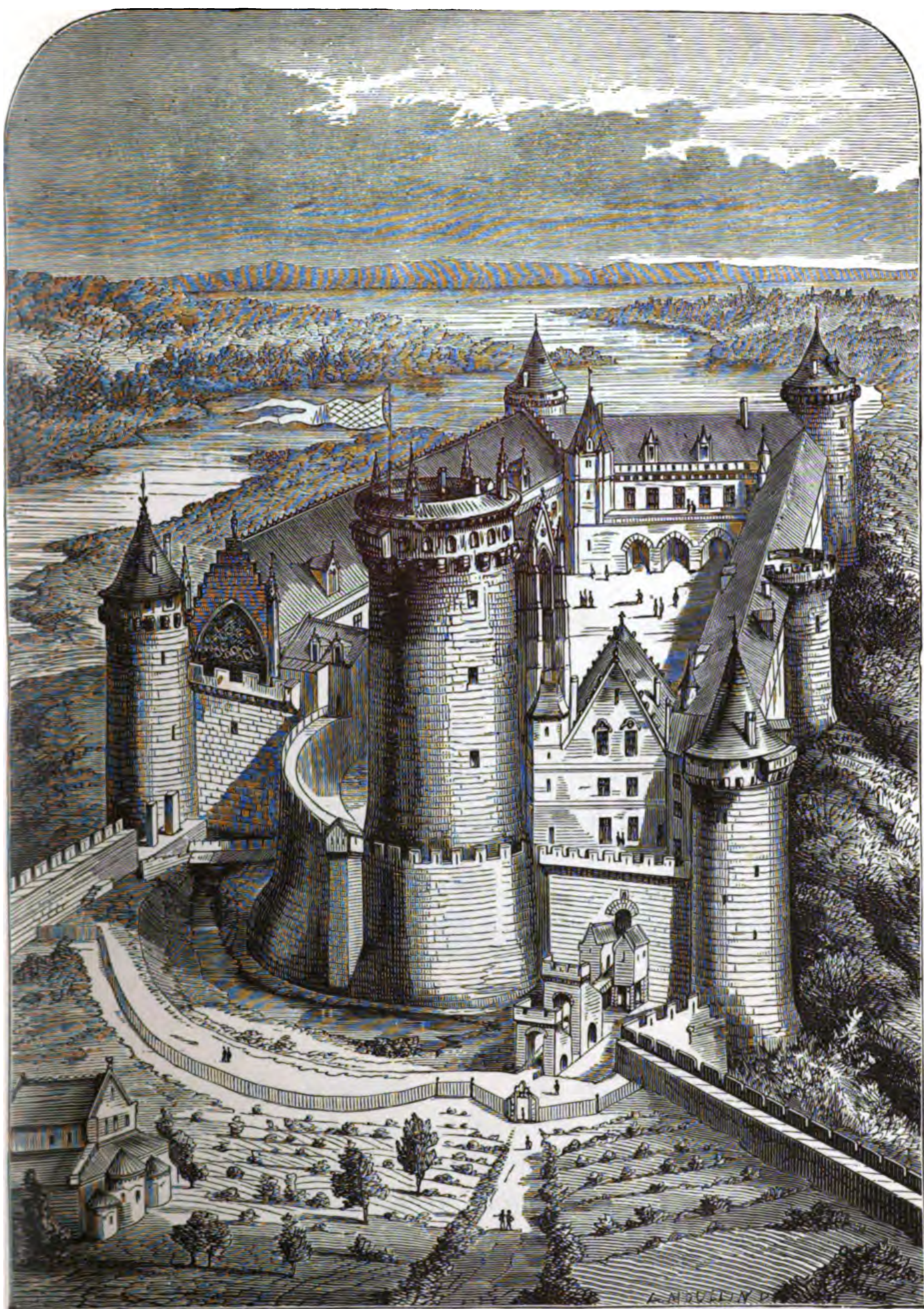
Mais Sainte-Sophie ne devait pas seulement faire oublier le passé; bien supérieure à Saint-Pierre de Rome, comme à tous les édifices qui ont été élevés jusqu'ici, la cathédrale de Byzance, la mosquée de Constantinople, ne semble même pas avoir à craindre de rivale dans l'avenir.

Malgré toute leur beauté, Saint-Marc à Venise, Saint-Vital à Ravenne, le dôme d'Aix-la-Chapelle, Saint-Front à Périgueux, ne sont que des réductions bâtardes de Sainte-Sophie, dont elles n'ont ni l'ampleur ni la magnificence.

A Byzance, la nouvelle école gréco-asiatique remplace l'école de Rome durant six siècles, et pendant ce temps elle fournit des artistes à tous les pays chrétiens de l'Europe. L'Italie lui doit depuis la basilique de Saint-Marc, jusqu'à l'église du Mont-Cassin (XIe siècle), depuis la cathédrale de Pise jusqu'à celle de Ravenne. Ce qui n'empêche pas que l'on prétende encore aujourd'hui que les Byzantins avaient perdu les traditions du beau et *conservé seulement les traditions de l'art industriel!*

Dès le siècle qui suit, l'occident chrétien cherche à remplacer le toit en bois, si souvent incendié dans la guerre des Normands. Le problème est résolu dans l'architecture dite *romane*, d'origine orientale, mais modifié par le génie constructeur des Européens.

Les voûtes en pierre couvrent des galeries de quinze mètres d'ouverture, soutenues par les arcs doubleaux; les colonnes sont renforcées par des piliers, ou bien elles sont courtes,



ARCHITECTURE MILITAIRE. — STYLE GOTHIQUE. — LE CHATEAU DE COUCY RESTAURÉ

D'après le dessin de Viollet-le-Duc. — Gravure extraite de la *Mosaïque.*

ramassées, et de dimensions énormes. La mosaïque, art oriental, est remplacée par la sculpture; le transept s'arrondit, la coupole est élevée, et bientôt remplacée par la tour carrée.

Plus nous remontons vers le Nord, plus la force remplace



L'ÉGLISE SAINT-FRONT A PÉRIGUEUX (DORDOGNE).
Architecture religieuse. — Style byzantin. — Gravure de la *Mosaïque*.

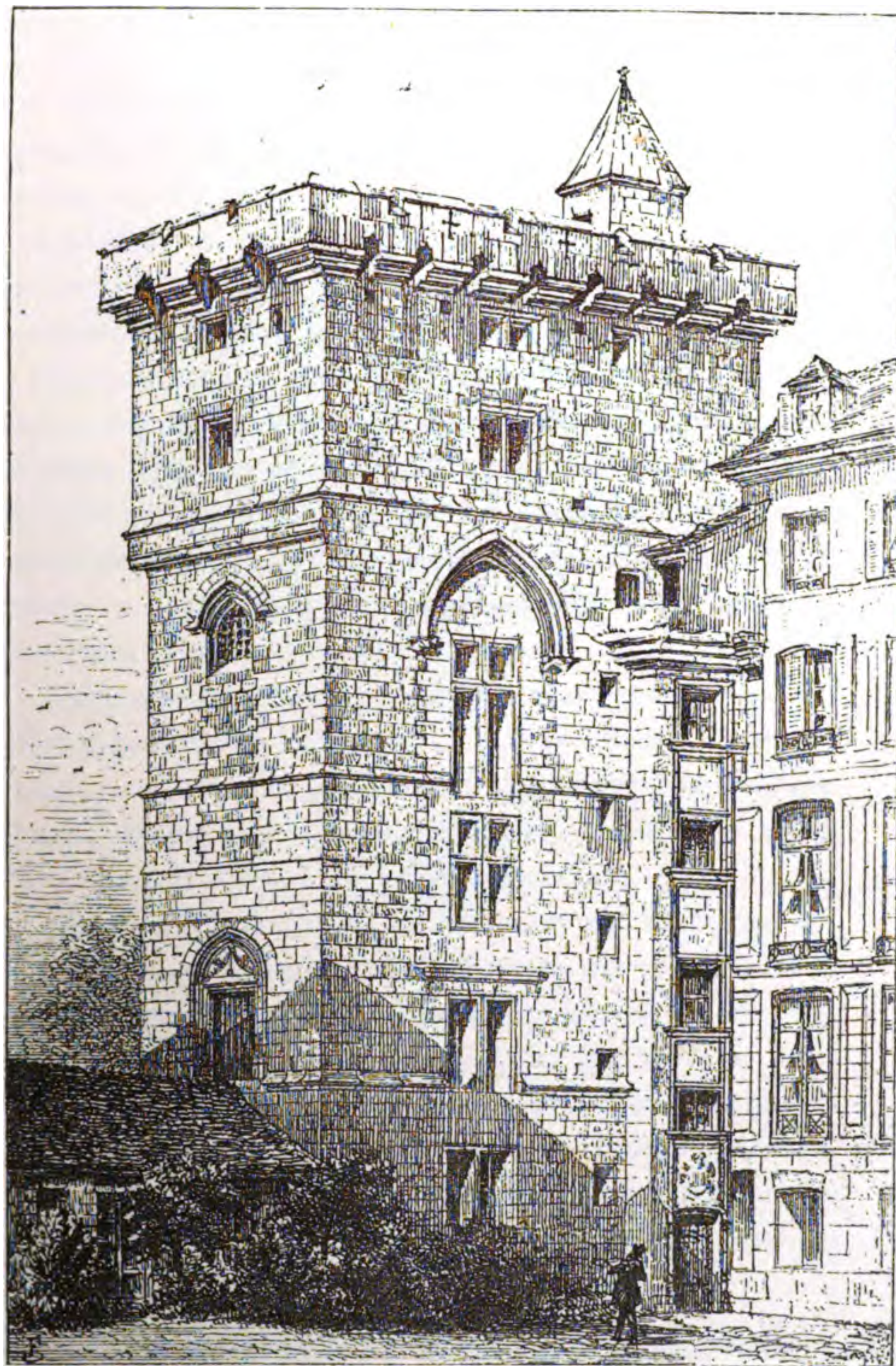
la légèreté, plus la sévérité laisse dans l'ombre la richesse asiatique. On ne peut citer tous les édifices dont l'art roman a enrichi l'Europe. Après les beaux monuments de l'Italie, citons : en Belgique, Tongres, Tournay ; en Allemagne, Bonn, Mayence,

Trèves, Spire et Cologne; en Angleterre, Exeter, Norwich, Londres; en France, Caen, le Mans, le Puy, Poitiers en sont restés les modèles.

Le roman occidental était court, sombre, lourd; sous l'effort du génie français, l'emploi de l'arc brisé ou ogival est généralisé, les arcs-boutants intérieurs sont rejetés à l'extérieur et se superposant comme un immense échafaudage de pierre permettent d'exhausser les murs, d'agrandir les fenêtres, d'élever les voûtes dans le ciel. Le caractère général du roman était horizontal, dans le gothique la verticale domine. Alors *Strasbourg* lance la dentelle ajourée de sa flèche à la hauteur des lourdes et massives pyramides d'Égypte. A Paris, *Notre-Dame*, la vaste métropole, toujours grande et toujours fière, présente ses nobles proportions, son chœur svelte, ses belles sculptures, ses deux tours superbes, au milieu de la cité; les monuments modernes enserrent la vieille cathédrale sans plus la diminuer que les chétives masures qui l'enlaçaient au moyen âge; elle les domine encore de sa grandeur, les abîme dans son immortelle beauté, les écrase sous sa haute majesté, sous son incomparable solennité, comme l'art, la foi, la vigueur, l'héroïsme des conceptions du moyen âge surpassent les élégantes constructions de la Renaissance, la petitesse et la mesquinerie de nos bâtisses modernes.

Et quelle diversité dans le style gothique! Non seulement la date de chaque monument se reconnaît immédiatement, mais encore en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en Italie, en France, bien plus, dans chaque province de chacune de ces contrées, le gothique a un style, un ordre particuliers[1]. Au

1. Le dernier édifice digne de ce nom, que nous ayons rencontré au nord de



STYLE GOTHIQUE. — ARCHITECTURE MILITAIRE. — LA TOUR DE BOURGOGNE OU LE DONJON DE JEAN SANS PEUR A Paris. — Gravure extraite de la *Mosaïque*.

XIII[e] siècle l'Espagne catholique prend sa revanche sur l'islamisme; elle emprunte une partie des éléments de l'art mauresque, mais elle accumule, superpose dans le ciel les colonnades que l'Africain n'avait qu'étendues dans l'espace; aidée d'autres éléments romans, elle crée ce monument singulier, prodigieux, romanesque, appelé la cathédrale de *Séville*.

La construction civile gothique fut tellement pittoresque que chaque maison du moyen âge devrait être conservée comme un bijou. Que l'on se rappelle la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles entourée des maisons des anciennes corporations, ornées des statues des princes fondateurs, des saints protecteurs, peintes ou dorées, composant peut-être l'ensemble monumental le plus artistique qui existe en Europe.

Est-ce que les villes les plus intéressantes dans tous les pays ne sont pas les plus anciennes, celles dont les monuments, les maisons, les costumes gothiques ont été conservés : Nuremberg, Prague, Bruges, Vienne, Venise et Rouen, avant le percement des grandes avenues qui lui ont enlevé son caractère?

Sans vouloir discuter si les forteresses du moyen âge demeurent comme témoignage de l'oppression des seigneurs ou au contraire de la protection qu'ils exerçaient sur les contrées avoisinantes, actuellement inutiles à la défense, elles nous dominent encore par leur allure formidable et par leur beauté. A distance une ville du XIII[e] siècle, avec sa citadelle qui la couronne et la pare comme un diadème, avec sa belle ceinture de murailles et de tours crénelées, les flèches de ses églises, le

l'Europe, la cathédrale d'Upsal, la plus belle que possède encore actuellement la Suède, fut édifiée par l'architecte de Notre-Dame.

beffroi de ses halles, semble toujours, quelle que soit sa population, la reine ou la capitale du pays.

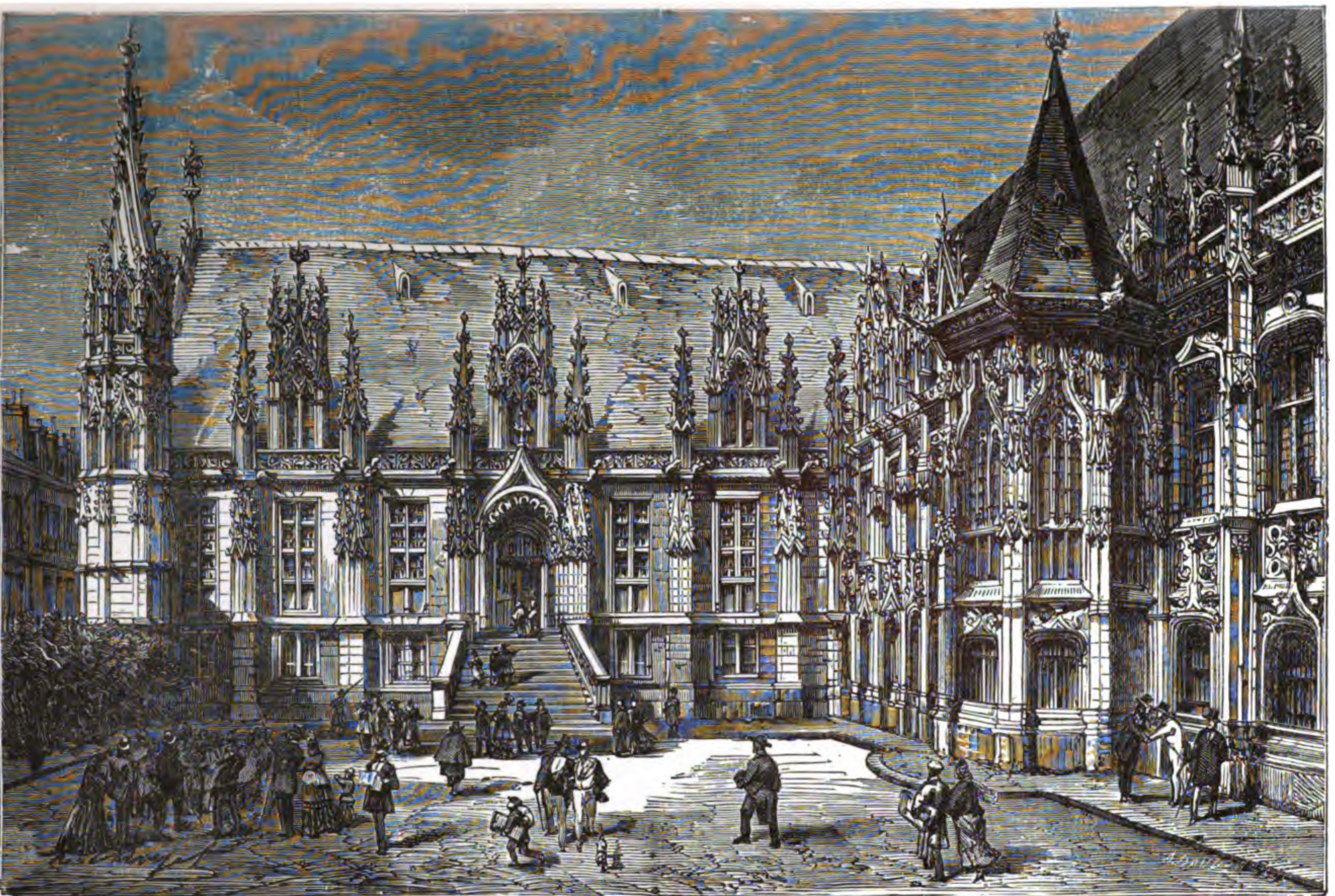
Vers la même époque, par une curieuse coïncidence, le paganisme asiatique comme le paganisme américain ont trouvé leurs formules artistiques et ont laissé sur le sol des merveilles incomparables[1].

Du v[e] au xv[e] siècle, les Indous sculptent les cavernes d'Ellora en colonnades infinies, dans la profondeur et l'ombre desquelles l'œil découvre toujours de nouvelles galeries, toujours de nouveaux dieux sculptés; ils élèvent les sanctuaires pyramidaux, le temple de Kaïlaca, les bornes géantes dédiées à Civa, les colonnes, les temples, les palais, les forteresses du Madapam; et le style djaïnique le plus parfait apparaît dans l'art cambodgien ou khmer, que la marine française a révélé et livré à l'admiration de l'Europe.

L'art persan vient, au xv[e] siècle, simplifier l'art hindou et lui donner son élégance; après l'invasion des Afghans et des Mongols, son influence est remplacée par celle de l'art et du style musulmans.

C'est du x[e] au xv[e] siècle, avec l'introduction du bouddhisme, que les Chinois ont construit les seuls et véritables monuments dignes de ce nom, ces fameuses tours de porcelaine dont la plus importante, celle de Nang-King, existait encore il y a peu de temps.

1. L'Inde commence à peine à être connue; nous avons encore devant les yeux un ouvrage où l'auteur prétend que parler des monuments de ce pays, c'est quitter « le domaine du goût, de la raison, de la mesure, de l'harmonie, pour le royaume de l'imagination pure et de la fantaisie ». Nous pensons qu'un examen plus sérieux de l'art djaïnique provoquera non seulement l'étonnement mais aussi l'admiration la plus réfléchie.



ARCHITECTURE CIVILE. — STYLE GOTHIQUE. — PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN.
Gravure extraite de la *Mosaïque*.

En Amérique, deux civilisations complètement différentes semblent s'être succédé, au Mexique comme au Pérou; la première nous a laissé des ruines de monuments qui ne le cèdent en rien à aucun de ceux de l'ancien monde, pour la grandeur et pour la beauté. Vers la fin du moyen âge, l'ancienne civilisation est détruite, les nouveaux conquérants fondent les puissants empires des Incas et des Aztèques, mais ne peuvent plus imiter l'art des autochtones.

Nous ne ferons que mentionner l'architecture lombarde dite *barbare* (?) qui a laissé des monuments si puissants, une sculpture si caractéristique, dont le style s'impose dans le nord de l'Italie jusqu'au xe siècle. Après cette date, l'élan artistique en Italie fut tel que chaque république, chaque ville élèvent des monuments, créent un art nouveau, un style particulier. Voici la grande époque de l'art en Italie! C'est entre le xe et le xve siècle que furent construits le Dôme et le Baptistère de Pise, Saint-François-d'Assise, la cathédrale de Sienne, Saint-Ambroise et la cathédrale de Milan, le Palazzo-Vecchio, Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence, le Palais ducal à Venise, la Chartreuse de Pavie, enfin Saint-Antoine de Padoue.

Un auteur prétend, à la vérité, que l'architecture florentine « s'est tout de suite dégagée du gothique, qu'elle y a pris seulement une pointe d'originalité et de fantaisie, que sa pente naturelle l'a portée dès ses premiers pas vers les formes sveltes et simples de l'antiquité païenne. »

Nous ne pouvons être de l'avis de l'éminent écrivain : à notre avis Florence tout entière respire le moyen âge. La différence avec les édifices du nord de la même époque, c'est que le château féodal est ici un palais féodal, et que par mille détails

se reconnaît la construction italienne : la force, *l'énorme* des murs, — accusé avec plus de bonheur, avec plus d'art et de franchise que dans le nord par le bossage ou le bloc épannelé, — dans la puissance de la corniche, la hauteur de la tour crénelée, les loggias placées au dernier étage de l'édifice ; et pour les églises, dans l'adoption des marbres de couleur qui ornent comme une marqueterie les murs droits, des bas-reliefs en faïence émaillée, des belles arcades qui forment les porches. Mais l'énergie de la ligne, l'importance des pleins sont toujours visibles. Sur eux la richesse italienne est venue jeter l'éclat de la couleur des marbres et des émaux.

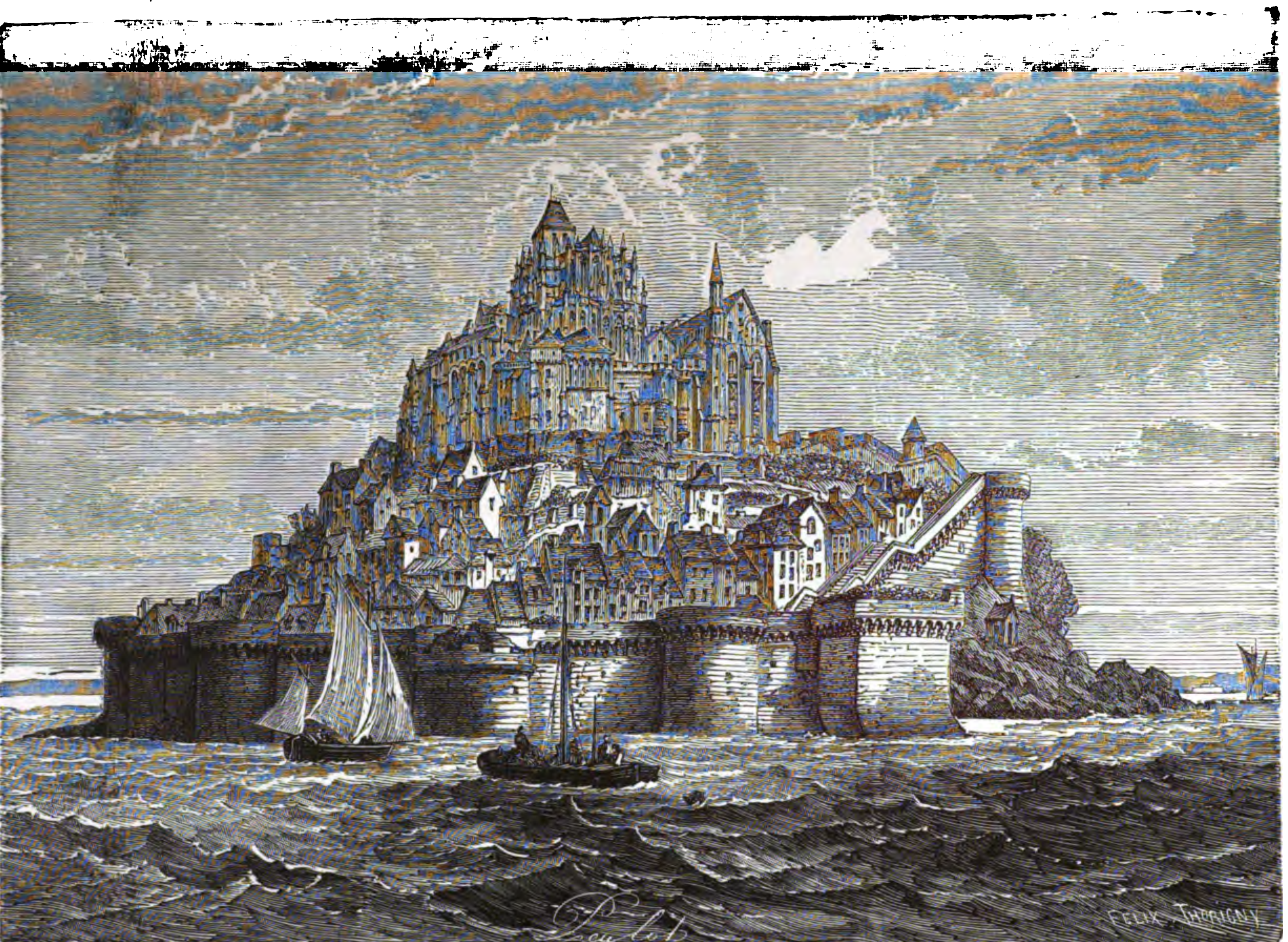
IV

Le moyen âge a doté la peinture des procédés les plus variés, des moyens d'expression les plus divers; la peinture du moyen âge, suivant les écoles, brille tantôt par la vivacité des couleurs dans la *peinture sur bois,* tantôt par la ligne et la finesse des tons dans *la fresque et l'encaustique;* solennelle en *mosaïque,* décorative dans les *tapisseries*, puissante sur *l'émail*, éblouissante dans les *vitraux*, elle arrive au dernier degré de délicatesse et d'élégance dans *l'enluminure* des missels.

Comme tous les autres arts, la peinture, aux IIIe et IVe siècles, à Rome est complètement perdue ; seuls les esclaves et les hommes de la dernière classe la cultivent. Mais sous Théodose les arts sont en honneur, et les artistes exempts de l'impôt.

Dès le commencement du moyen âge la peinture reprend son essor.

Sa renaissance, comme celle de la sculpture, *date de l'époque*



ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — STYLE GOTHIQUE. — LE MONT SAINT MICHEL. — VUE GÉNÉRALE DE L'ILE ET DE SES] MOUUMENTS. — XIIe SIÈCLE.

Dessin de Peulot. — Gravure extraite de la *Mosaïque*.

byzantine. On a soutenu, il est vrai, que la peinture byzantine était soumise aux lois *hiératiques*, que ses principes étaient *fixes*, *immuables*, *réglés;* c'est là une exagération contre laquelle nous nous inscrivons[1].

Combien n'y a-t-il pas de diversité, de mouvement, de grandeur, de naïveté dans les mosaïques de Sainte-Sophie, de Ravenne et de Saint-Marc, dans les miniatures des manuscrits du Vatican, les peintures de Saint-Clément du VIe et du IXe siècle récemment découvertes!

A quelle puissance d'expression certains peintres du moyen âge ne sont-ils pas parvenus, si l'on s'en rapporte aux témoignages de l'impression qu'ils produisaient sur leurs contemporains? Saint Grégoire de Nysse pleure à la vue d'un tableau représentant le sacrifice d'Abraham ou le martyre de saint Théodore; saint Basile déclare que les orateurs sont puissamment aidés par les peintres.

Les rois lombards honorent les arts, la reine Teudelinde, au VIe siècle, fait peindre leurs exploits sur les murs de la basilique de Monza. Au Xe siècle, l'évêque de Vérone, Batherius, se plaint que les tableaux italiens représentent des sujets voluptueux.

Dès le Ve siècle, non seulement les églises étaient entièrement peintes, mais il en était de même des murailles des palais, et des dortoirs des couvents.

La peinture devient portative, les petits triptyques et les diptyques peints sur bois permettent aux plus pauvres d'avoir toujours sur eux une œuvre d'art, un petit autel mystique bien supérieur à nos images modernes.

1. Nous ne pouvons prétendre en deux lignes détruire ce préjugé; dans ce but, nous préparons un travail spécial sur la peinture byzantine.

Les artistes étudient le nu pour mieux représenter le Christ. Les types des différents pays se reconnaissent grâce à l'exactitude et à la fidélité des copistes.

Au xe siècle, à la peinture à l'encaustique succèdent la peinture à fresque et les tapisseries.

Le moyen âge n'a inventé que tard la peinture à l'huile; est-ce à regretter? Nous ne le pensons pas. La peinture à fresque est l'art par excellence, c'est par ce procédé qu'ont été exécutées les œuvres supérieures; les tableaux à l'huile de Raphaël et de Michel-Ange sont très inférieurs à leurs fresques. Avec l'huile, la peinture gagne en intimité et en finesse ce qu'elle perd en largeur, en lumière et surtout en vérité.

La fresque « est réellement la reine de la peinture, dit Breton[1]; elle possède un grandiose, une vigueur, une originalité de tons, un relief dont aucun autre procédé ne peut approcher, elle obtient de plus grands résultats tout en semblant suivre la nature de moins près, et elle justifie presque Michel-Ange d'avoir dit : « La seule peinture, c'est la fresque; la peinture à l'huile n'est qu'un art de femmes et d'hommes paresseux et sans énergie. »

L'école actuelle *du plein air* n'est qu'un retour et un effort de la peinture à l'huile vers les effets des primitifs dans la peinture à fresque.

L'école de la fresque en Italie, au moyen âge, a produit : Giotto, Giottino, Gaddi, Sternina, Orcagna, Spinello, Benozzo-Gozzoli, Ghirlandajo, Masaccio, Mossolino, Lippi, les Alberti, c'est-à-dire les vrais maîtres à qui on doit la renaissance italienne, ceux qui ont formé les peintres placés à l'apogée?

Les générations qui aiment vraiment l'art ont pour les artistes

1 LACROIX. *Les Arts au moyen âge. Peinture.*



GIOTTO ENFANT
Buste en marbres de couleurs, par Emile-Soldi. Appartient à M. Henry Pereire.
Dessin de Georges Profit.

et leurs œuvres des faveurs qui nous déconcertent. On ne reverra plus les enthousiasmes juvéniles du moyen âge, des émerveillements pareils à celui qu'excita la *Madone* de Cimabue alors « qu'on mena le roi d'Anjou dans l'atelier, que toutes les femmes et tous les hommes de Florence accoururent en foule comme à une fête, et que le tableau fut porté de la maison de Cimabue à l'église en grande pompe et en procession solennelle. »

Pendant dix siècles, la peinture avait été presque exclusivement monumentale, réduite à n'être qu'un reflet de la sculpture antique dont elle prenait la place, le plus souvent sous forme de mosaïque et d'émail. Par la fresque, elle descend des grandes surfaces et des grandes dimensions, elle rend la nature, elle s'humanise.

Cimabue était encore solennel, architectural, *mosaïste.*

Sous l'influence du génie de Giotto, pour la première fois, la peinture rend la douleur, la tendresse et la joie, traduit l'expression, qualités inconnues de la peinture dans l'antiquité, et dans lesquelles Giotto n'a pas été dépassé. Pittoresque et tragique, Orcagna compose de vastes scènes, naïves, il est vrai, mais qui font faire un pas immense vers la grande peinture.

Signorelli, le dernier (1433), peint, à Orvieto, le *Jugement dernier*, dont s'inspira Michel-Ange.

« On pourrait faire remonter, a-t-on écrit, l'histoire de l'école française presque aux débuts de l'histoire de la France elle-même; on pourrait rappeler, avec Emeric David (*Histoire de la peinture au moyen âge*), que, dès le temps de Charlemagne, on avait l'habitude de couvrir les églises de peintures dans tout leur contour (*in circuitu dextra lævaque, intus et extra*), pour instruire le peuple et décorer les monuments; que ce fut en

France, vers le milieu du ve siècle, qu'on osa pour la première fois représenter sous des traits humains l'Éternel, le *Père, l'auteur des jours,* dont l'image n'apparut point en Italie avant le XIII[e] siècle, et que l'on ne vit jamais dans la peinture byzantine; qu'en France aussi on a inventé ou perfectionné la peinture sur le verre, celle des vitraux d'église; — qu'un grand nombre de prélats et d'abbés ont décoré leurs églises et leurs monastères de peintures en tous genres, Hincmar à Reims, Hoël au Mans, Geoffroy à Auxerre, Angilbert à Saint-Ricquier, Ansigi à Fontenelle, Richard à Saint-Venne, Bernard à Saint-Sauveur; qu'après Guillaume le Conquérant, avec Lanfranc et Anselme de Canterbury, les Français ont porté en Angleterre l'art et le goût des décorations d'église; que même on a conservé dans les traditions de notre pays les noms de plusieurs peintres célèbres du moyen âge, moines pour la plupart. Mais tous ces informes essais, toutes ces ébauches de l'art, qui n'aboutirent point à un art national, ne méritent pas qu'ici on les mentionne en détail. Pour la France comme pour l'Espagne, élèves l'une et l'autre de l'Italie, il ne faut commencer l'histoire de l'art proprement dit, qu'à cette époque postérieure au lent et laborieux développement du moyen âge, où le monde vit apparaître simultanément toutes les connaissances qu'avait possédées l'antiquité, et que désigne le nom expressif de *Renaissance.* »

Nous regrettons de n'être pas de l'avis du savant critique; pour nous, ***la Renaissance italienne a tué la peinture en France pour deux siècles.*** Il n'y a pas à douter qu'avant l'arrivée et la vogue des peintres italiens à Fontainebleau, l'école française de la fresque dans les cathédrales (et surtout du portrait jusqu'à Clouet) avait pris une physionomie à part, une expression



TAPISSERIE. — DAME ARITHMÉTIQUE.

Tapisserie du commencement du xve siècle. — *David fecit*. Musée de Cluny. — Gravure extraite de la *Mosaïque*.

nationale dont la naïveté et la finesse étaient les plus grands charmes.



PORTRAIT D'HOMME.
Dessin de Holbein. — Musée du Louvre. — Gravure de *Holbein*, par P. Mantz.

Tout disparut sous l'invasion artistique étrangère.

A dater de la Renaissance, nos peintres ne sont plus que

des pasticheurs de la manière italienne. *Aussi n'y a-t-il pas de peintres en France sous la Renaissance*, car on ne peut compter les faux Primatice, Toussaint Dubreuil (1604), Martin Fréminet (1567-1619), Vouet, un faux Bolonais (1590-1649), Poussin, le plus grand, qui vit et meurt à Rome, de même que Claude Lorrain, Valentin, un faux Caravage, Mignard, dit le Romain, etc.; il nous a fallu attendre jusqu'au XVIII[e] siècle pour retrouver dans notre art un sentiment, un esprit, une vision de la nature qui fût française, inspirée directement de notre pays.

Le même phénomène s'est produit pour l'école allemande et l'école flamande; l'Allemagne a eu au moyen âge plusieurs écoles nationales qui se sont développées lentement et progressivement jusqu'à la naissance d'Holbein et d'Albert Dürer. Grâce à ces deux génies, l'Allemagne, placée au premier rang, était dans la meilleure voie, celle qui pouvait être la plus féconde, mais ces maîtres ne laissèrent pas d'élèves. Les peintres allemands sont attirés par deux grands centres artistiques, la Flandre et l'Italie, ils s'expatrient, et comme l'école française, *la Renaissance italienne tue l'école allemande pour deux siècles*. Quelques-uns prétendront, par les dates, qu'Holbein et Albert Dürer appartiennent à la Renaissance. Par les dates oui; comme art, non. Holbein et Albert Dürer ont clos brillamment le moyen âge allemand, ils ont été les derniers représentants de son esprit et de son art.

Dans son beau livre sur Holbein, M. Paul Mantz est absolument de cet avis : « L'Allemagne, dit-il, était le pays du monde qui paraissait le moins disposé à subir la douce autorité de la Renaissance. Le génie germanique semblait vouloir prolonger le moyen âge, il était robuste et hardi, il se permettait de libres



PEINTURE, ALLEMAGNE. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME.
Dessin de H. Holbein. — Musée du Louvre. — Gravure de Holbein, par Paul Mantz. — Quentin, édit.

coups d'aile dans la région de la pensée ou de la conjecture; mais pour les choses de l'art, il se montrait presque hostile à la grâce. Le nom d'un maître glorieux, Albert Dürer, résume à cette époque les préoccupations de l'école allemande. Tous s'enfermaient autour de lui dans la rudesse primitive; il les dominait de la hauteur de son génie; il était plus grand qu'eux; il leur ressemblait pourtant. Albert Dürer avait par deux fois visité Venise; il était même allé jusqu'à Bologne; il fut en relations avec le jeune Raphaël, mais il resta fidèle à la loi de son tempérament et de sa patrie; et, si admirable qu'ait été son œuvre, il y fit entrer plus de caractère et de naturalisme que de beauté idéale. Il essaya de peindre comme eux, jamais il ne modifia son style. »

Holbein ne connut que tard l'Italie, s'il la connut jamais.

Quoiqu'il peignît à l'huile, souvent, en peignant clair et sans ombre, il renouait la tradition de la fresque.

Il cherche l'intimité de l'expression, le caractère du modèle, la vérité du plus petit détail, qu'évite l'idéalisme de la Renaissance : il n'embellit pas.

L'école flamande entière est fille du moyen âge.

L'école des XIIIe et XIVe siècles, à Bruges, nous amène d'Hubert Van Eyck (1366-1426) à Jean Van Eyck (1350-1441), dit Jean de Bruges, qui vulgarisa le procédé de la peinture à l'huile.

Ceux qui ont vu les beaux tableaux de Van Eyck à Bruges et à Londres savent si l'éclat des couleurs, la finesse des détails, la vérité de l'observation, la force et la solidité du dessin peuvent être poussés plus loin.

La Flandre avait produit les Van Eyck et leur école,

Hemling et Quentin Metsys (1469-1531), et s'était élevée au plus haut degré.

Mais après eux, à la suite de Jean Mabuse et de Gossaert, les peintres flamands vont étudier en Italie. De même que pour l'école française et l'école allemande, *la Renaissance italienne a tué la peinture en Flandre pour un siècle.*



FLANDRES. — LA SAINTE VIERGE, SAINT GEORGES ET SAINT DONET.
Par Jean Van Eyck. — Musée d'Anvers. — Grav. extr. de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par F. Clément.

Elle ne renaît que sous le génie de Rubens.

La peinture hollandaise a emprunté les belles couleurs de sa palette à l'école du moyen âge de Cologne. Gérard de Harlem, Lucas de Leyde appartiennent à l'école de Jean de Bruges.

École à part, la peinture hollandaise paraît et disparaît dans son atmosphère propre, où la Renaissance italienne n'a rien à



PEINTURE, ITALIE. — LA VIERGE ET JÉSUS ENFANT, AVEC DEUX SAINTES.
Tableau du Pérugin. — Musée de Vienne. — Grav. extr. de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par F. Clément.

revendiquer. En un siècle, elle brille et disparaît comme un rayon de soleil quand il perce pour un instant le ciel brumeux de la Hollande.

L'école espagnole est dérivée du moyen âge et des fresques primitives italiennes. Dès le commencement du xve siècle, le Florentin Starnina apparaît en Castille, Alfon à Tolède, le Florentin Dello et le Flamand Rogel en 1440; l'école de Séville est fondée par J. San Ruy de Castro, et Jugles peint le retable de Bentrago; puis c'est Antonio del Busco, Pedro Berniguete, père du sculpteur Alonzo Juigo de Cormontés, Gallegos, qui, pour la plupart, avaient étudié à Florence sous la direction de del Castagno et de Ghirlandajo.



ALLEMAGNE. — PIERRE VISCHER.
Bronze de la collection Spitzer, d'après l'original du tombeau de saint Sebald, à Nuremberg.

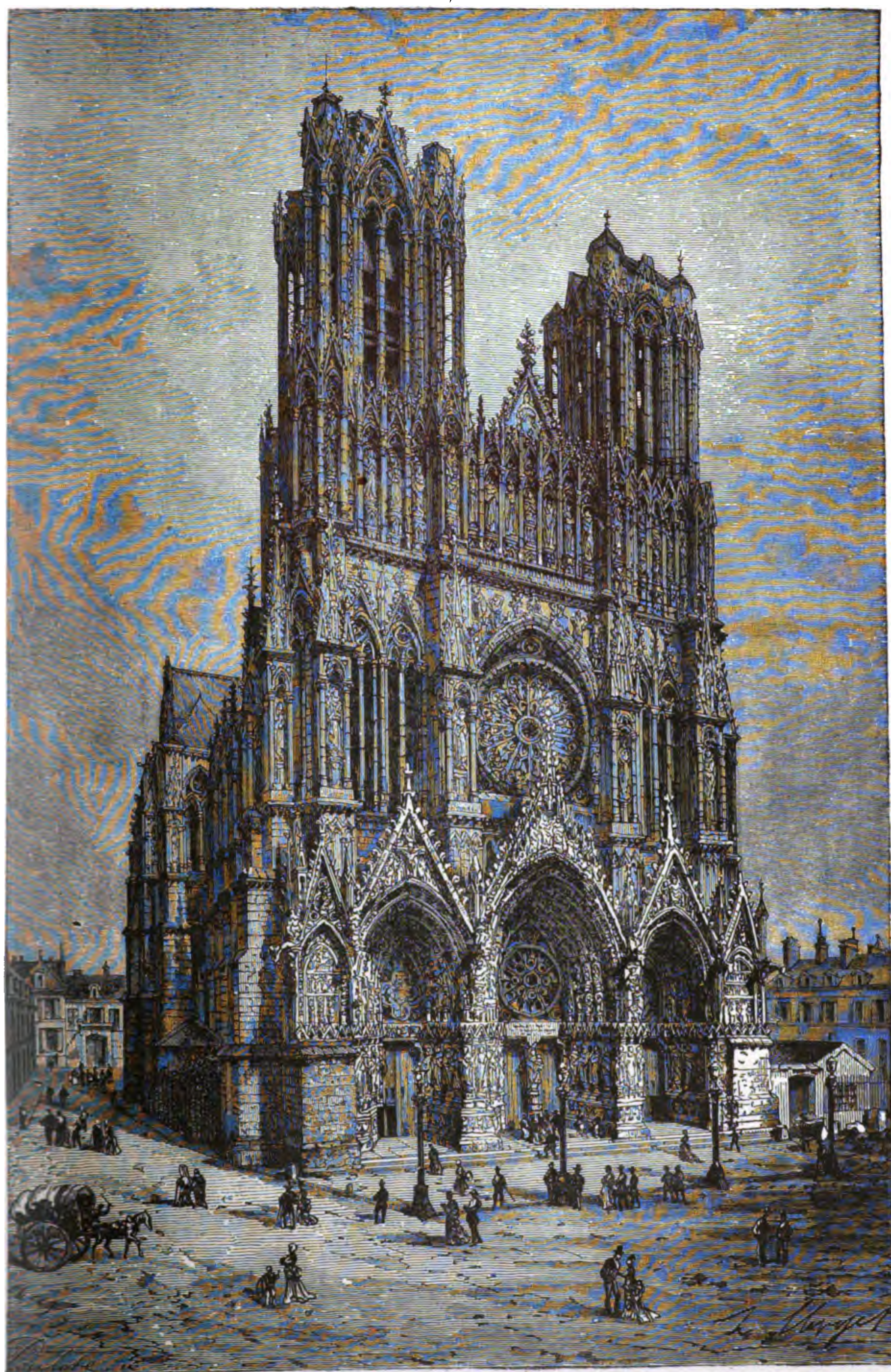
Dès le ve siècle, toutes les grandes villes de France établissent des métiers de haute-lisse. Arras garde longtemps la supériorité. Les murs des chapelles les chambres des châteaux, les façades de maisons sont revêtues de tapisseries. A la Renaissance, sous l'influence des peintres de l'Italie, la tapisserie, qui fut dans

le nord la grande école de peinture décorative, perd les principes de son esprit; la force de la trame s'affaiblit, les couleurs se fondent; elle commence la décadence. « Postérieurement au XVIe siècle, dit Jubinal[1], et à mesure que l'on s'avance vers le XIXe, les tapisseries, bien que plus parfaites sous le rapport du tissage, bien que plus régulières comme dessin, comme entente des couleurs et de la perspective, perdent réellement la naïveté du bon vieux temps et tout l'intérêt qui s'attache dans les autres tapisseries aux costumes, aux usages et aux mœurs du moyen âge. Enfin là, comme en littérature, l'idéal succède au naturel, et la convention prend la place de l'inspiration et de la spontanéité. »

Les XIIe et XIIIe siècles nous présentent l'apogée de deux arts perdus depuis lors : les vitraux et les missels à images. « Il est infiniment probable, dit éloquemment M. Burty[2], que les architectes romans et gothiques français, qui avaient un sentiment si vrai, si profond de la grande harmonie, furent conduits à garnir les fenêtres de verres colorés pour répondre à la coloration neuve qui revêtait les voûtes, les colonnes, les bas-côtés, le pavé même des églises. C'était une tradition orientale et par suite grecque et romaine, que cette peinture qui transformait le plafond en un ciel étoilé, qui simulait sur les murs des tapisseries, qui incrustait dans le sol des mosaïques, et qui complétait par la palette tous les rêves de l'architecture. »

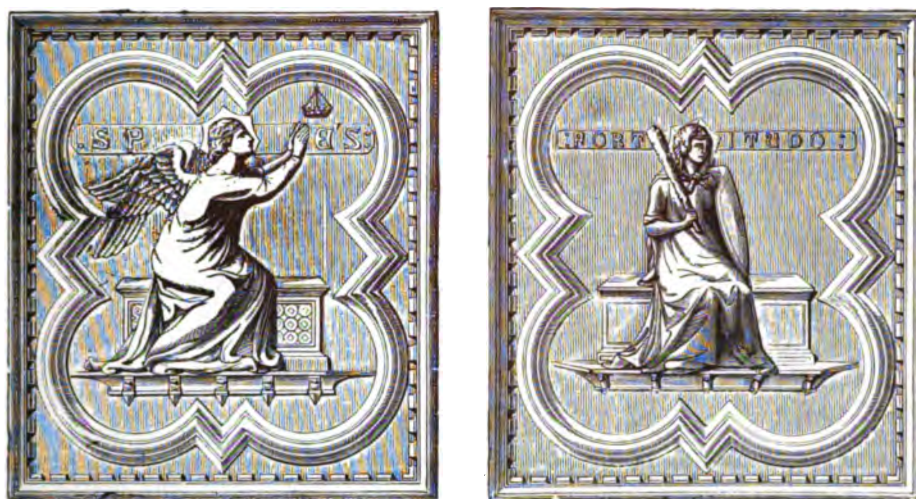
La Renaissance, en voulant donner aux peintres la direction de l'art du verrier, en voulant le faire lutter avec la peinture à l'huile, comme elle fit pour la tapisserie et la mosaïque, le

1. LACROIX, Ouvr. cit.
2. *Ibid.*, page 297.



ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — STYLE GOTHIQUE. — CATHÉDRALE DE REIMS. — Grav. extr. de la *Mosaïque*.

détruisit. « Jusqu'à présent, nos peintres verriers n'ont pu retrouver ni certaines couleurs employées par les artistes du moyen âge, ni le moyen d'appliquer l'émail imperceptible qui recouvre les vitraux des églises. »



L'ESPÉRANCE ET LA FORCE
Bas-reliefs du Baptistère de Florence, par A. de Pise. — Grav. extr. de la *Mosaïque*.

V

Les partis pris contre la sculpture du moyen âge sont encore bien plus répandus.

Qui n'a entendu répéter des phrases comme celles-ci : « Jusqu'à la Renaissance, on peut dire presque dans un sens absolu, que pas un nom de sculpteur, pas un travail d'art n'est venu de l'Allemagne s'ajouter au trésor commun, dans cette branche de la culture humaine. » « Tout dans les arts dépendant du dessin était encore à faire pour la gloire de la nation française, lorsque François Ier, etc... » « Les sculptures étranges d'Ellora ne peuvent se comparer qu'aux œuvres informes et

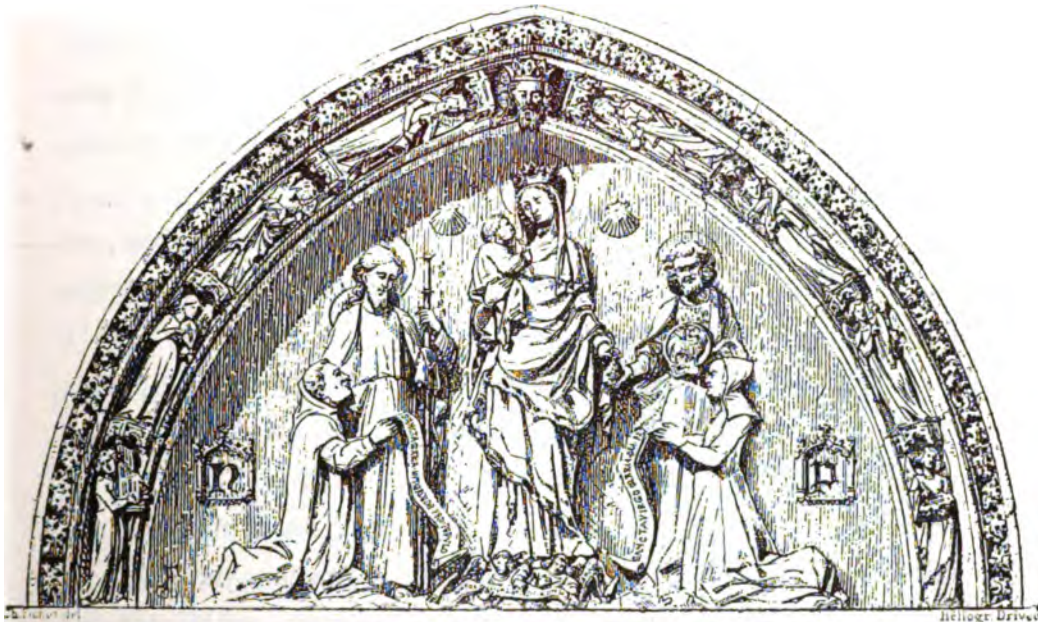
naïves du moyen âge, etc. » Examinons la valeur de ces diverses allégations.

La sculpture, à l'époque de la décadence romaine, était jugée suivant la matière et le poids; la seule préoccupation des sculpteurs consistait dans la bizarrerie.

C'est ainsi que Constantin ayant commandé un groupe de ses trois fils, Constantin, Constant et Constance, l'artiste sur les trois corps et les six bras avait posé une seule tête qui offrait, selon le point duquel on la regardait, la ressemblance de l'un des trois frères. On ne savait même plus copier les œuvres du siècle précédent, et on les arrachait des monuments pour en décorer les nouveaux édifices.

C'est encore à Byzance que renaît l'art de la sculpture. Certes, dans le principe, l'école byzantine fut compassée, sans expression, mais, après avoir traversé la période des iconoclastes et s'être réfugiée dans la sculpture monumentale, elle reprend un nouvel essor et s'impose, après deux siècles de proscription, dans une grande partie de l'Europe. Si Rome la cultive peu, en revanche le Nord adopte le style roman et commence à le remettre en honneur. Le style gothique, dès son apparition, fait à la sculpture une place beaucoup plus grande que ne lui fit aucun autre style européen, une place presque aussi importante que dans l'architecture indoue. Dans les monuments gothiques, la sculpture a développé sur les espaces disponibles toute l'histoire du monde, toutes les légendes religieuses, les œuvres de sentiment comme les caricatures. La cathédrale de Chartres est ornée de plus de six mille statues, celle de Milan de plus de vingt mille. Tel porche contient, sous sa voûte, depuis le créateur de toutes choses jusqu'à sa plus infime créa-

tion, depuis les scènes les plus horribles de l'enfer jusqu'aux figures les plus pures du ciel; dans les galeries, dans les dés, les chapiteaux, apparaissent les ornements les plus délicats, les monstres les plus fantastiques, les rois de Judée, les anges du jugement dernier. Que les sculpteurs soient des corporations de moines ou de tailleurs *d'images laïques*, tous, désintéressés, travaillent pour la foi, pleins d'enthousiasme pour leur art,



FRANCE. ARCADE DE NICOLAS FLAMEL AU PORTAIL DE SAINT-JACQUES-LA-BOUCHERIE DÉTRUITE EN 1790.
Cette sépulture, datant de 1388, était peinte et dorée. — Gravure extraite de la *Mosaïque*.

soumettant leurs œuvres aux proportions de l'ensemble, à la saillie de l'encadrement, à la convenance du sujet. A la fin du XIVe siècle les lignes architecturales elles-mêmes sont envahies par le sculpteur; il orne les contreforts, il les ajoure, il les amincit jusqu'à inquiéter pour la solidité de l'édifice; l'ensemble du monument, ainsi sculpté comme une dentelle, prend une vie étrange aux dépens de la raison,

Les ouvrages sur le moyen âge donnent de longues listes des monuments, des écoles qui, dès le v[e] siècle, s'élèvent en France, grâce à Clotaire, Sigebert, Gontran, saint Éloi. Malheureusement les architectes-sculpteurs ne signaient pas leurs œuvres. Quoique anonymes, les statues de Chartres, de Saint-Denis, les petits bas-reliefs qui entourent à l'extérieur le chœur de Notre-Dame, etc., les statues qui ornent le puits de Moïse et les tombeaux de Jean sans Peur et de Philippe le Hardi à Dijon, n'en sont pas moins aussi admirables que les œuvres les meilleures de la Renaissance; si elles n'en ont pas la grâce et l'élégance quelque peu maniérée, cette infériorité est largement compensée par le sentiment, l'entente des plans, la composition des scènes.

Y a-t-il beaucoup d'œuvres de sculpture comparables, en Belgique, au tombeau de Charles le Téméraire et de Marguerite de Bourgogne[1]; en Espagne, au tombeau de Jeanne la Folle[2]; en Allemagne, au tombeau de Rodolphe de Souabe[3]; aux portes de la cathédrale d'Augsbourg, sculptées par les dignes élèves des Byzantins venus à l'appel de Henri le Saint ?

L'Église n'était pas seule à encourager les sculpteurs; ils couvrent de leurs œuvres, ils brodent les maisons de ville, les beffrois, et taillent en Allemagne ces colosses, emblèmes des libertés municipales, désignés aujourd'hui sous le nom du légendaire Rolland.

Toujours en Allemagne, à la fin du moyen âge, il est vrai, mais s'y rattachant étroitement par le style, nous trouvons Hans Decker, Adam Kraft, Pierre Vischer, l'auteur du célèbre

1. A Bruges ; les moulages sont au Louvre.
2. A Grenade.
3. Dans l'église de Mersbourg.

tombeau de saint Sébald à Nuremberg, le plus grand sculpteur de l'Allemagne qui, par son génie, peut donner la main à Albert Dürer, et que la Renaissance, pas plus que l'époque moderne, n'a su remplacer.

En Italie, les plus grands sculpteurs appartiennent au moyen âge. Citons seulement Ghiberti, né en 1378, Donatello en 1383, Della Robbia en 1400, et Verrocchio, né quelques années plus tard. Avec la Renaissance et l'esprit du paganisme, la sculpture italienne entre dans une décadence dont n'est point exclue la brillante individualité de Michel-Ange; car ses élèves y ont puissamment contribué. La sculpture des primitifs en Italie a créé des figures qui exprimaient une idée, un sentiment exquis; après Michel-Ange ce sont des hercules pleins de trivialité, des femmes coquettes; la voie était fatale. Cette école devait aboutir au Bernin.



COURONNE D'OR DE RECCESWINTHIUS
[Musée de Cluny.]
Grav. extr. de l'*Orfévrerie en Espagne*, par le Baron Ch. Davillier.

Jean du Seigneur, un sculpteur qui nous a laissé un excellent abrégé de l'histoire de la sculpture au moyen âge[1], conclut ainsi : « Avec le XVe siècle s'éteignent dans la statuaire, comme dans toute autre chose, et le

1. LACROIX. Ouvrage cité.

sentiment historique et la foi ; l'art, au lieu de grandir en se généralisant, se rapetisse par la consécration de l'individualisme ; on proteste contre le moyen âge, on veut réhabiliter



Orfèvrerie espagnole (dans les provinces restées indépendantes après la conquête arabe).
CALICE DE L'ABBAYE DE SAINT-DOMINIQUE DE SILOS PRÈS BURGOS.
Son exécution peut remonter au XVe siècle. Gravure extraite de l'*Orfèvrerie en Espagne*, par le baron Ch. Davillier.

la beauté des formes et revenir à l'antique, mais l'expression chrétienne s'échappe et cette prétendue Renaissance, dont les esprits les plus sérieux se sont bercés, ne sert qu'à démontrer les impuissants efforts d'une époque qui veut reproduire une époque évanouie. »



SCULPTURE. FRANCE. — L'ANGE GABRIEL ET LA VIERGE.

XIIIe siècle. — Cathédrale d'Amiens. — Gravure extraite de l'*Histoire de l'Art*, par F. Clément.

Dans l'Inde, jusqu'aux premiers siècles de notre ère, les temples étaient en bois, mais déjà grâce à la facilité avec laquelle cette matière peut se sculpter et à la richesse d'imagination de l'Hindou, ils étaient recouverts d'une broderie de sculptures dont les façades gothiques peuvent seules donner l'idée. Du ve au xve siècle, les temples de bois se transforment, la pierre, les



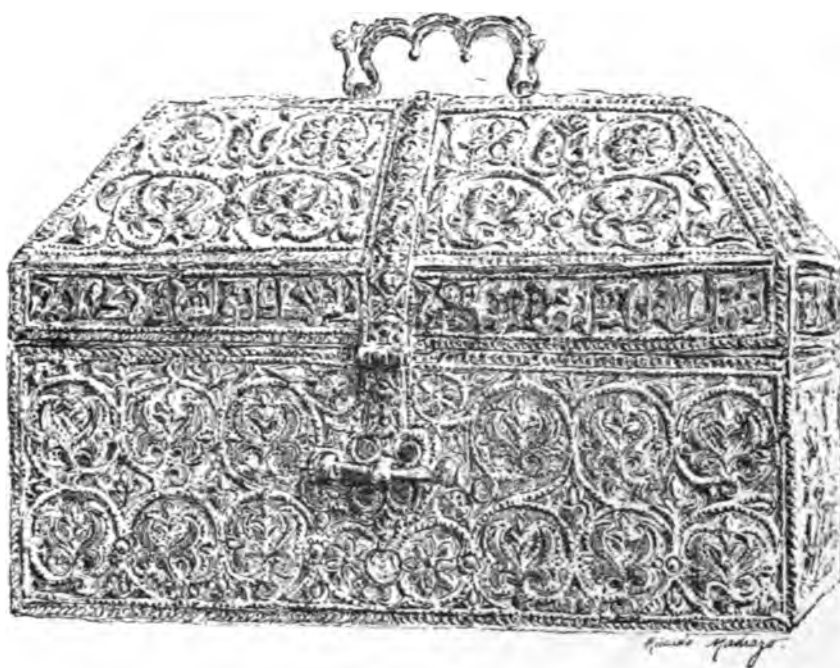
ORFÈVRERIE BYZANTINE. — DISQUE DE THÉODOSE.
Trouvé près d'Almesdrelejo (Espagne). Théodose est assis entre ses deux fils associés par lui à l'empire.
Gravure extraite de l'*Orfèvrerie en Espagne*, par le Baron Ch. Davillier

rochers remplacent les poutres peu résistantes, et les sculpteurs, sans s'effrayer du temps et du travail, copient et imitent en pierre la richesse sculpturale du bois. C'est à croire que l'ancien temple fourmillant de sculptures a été transformé d'un coup de baguette en des matières éternelles.

Partout, dans les plus petits bas-reliefs comme dans les colosses d'Ellora et d'Elephanta, le sculpteur hindou montre le

plus vif sentiment de la grâce et de l'élégance joint à l'effet décoratif.

A la même époque, par l'importation du culte de Bouddha, la Chine et le Japon produisent des sculptures, visiblement ins-



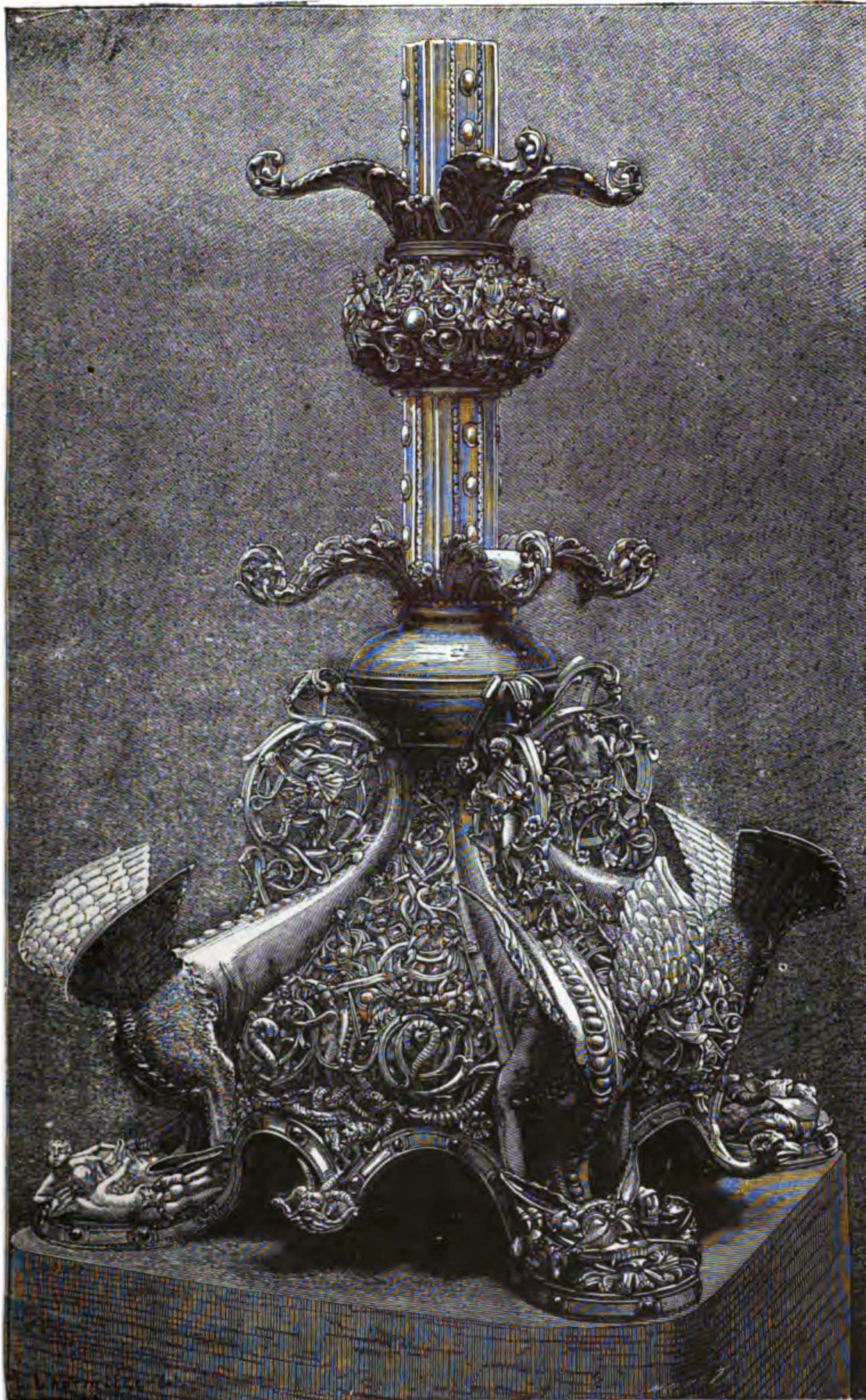
ORFÈVRERIE HISPANO-ARABE. — COFFRET D'ARGENT DU Xe SIÈCLE (CATHÉDRALE DE GERONA).
Dessin de Ricardo da Madrazo. L'inscription porte le nom d'Al-Haken II, calife de Cordoue et de l'orfevre Guden, fils de Bozla. — Gravure extraite de l'*Orfévrerie en Espagne*.

pirées de l'Inde, et que, depuis la perte de leurs croyances, les artistes chinois et japonais sont incapables de refaire.

A notre avis, l'orfèvrerie ne doit pas être séparée de la sculpture. Quelle que soit l'époque, quelle que soit la nation, l'orfèvrerie a toujours été en honneur.

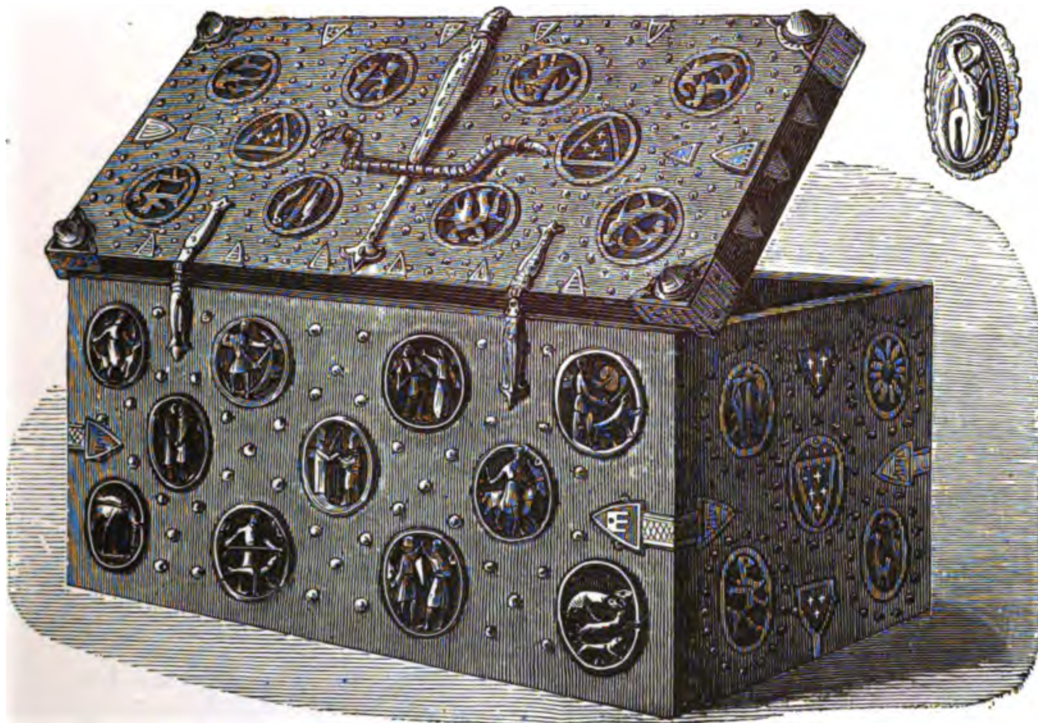
Dans l'antiquité ou dans les temps modernes, en Europe, en Asie ou en Amérique, toujours l'homme a produit des œuvres importantes dans cet art[1], reflet constant de l'état de la civilisa-

1. Sauf aujourd'hui. Qu'est devenue notre grande et belle école d'orfèvrerie ?



ORFÈVRERIE GOTHIQUE. — BAS D'UN CANDÉLABRE DE LA CATHÉDRALE DE MILAN. — L'ARBRE DE LA VIERGE. XIII[e] siècle. — Dessin de L'Hermitte. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

tion. Mais la belle et véritable époque de l'orfèvrerie, c'est le moyen âge. Depuis le disque de Théodose, les huit couronnes d'or du musée de Cluny, jusqu'à l'autel de Pistoia; depuis l'orfèvrerie lourde, matérielle des Byzantins et des Lombards, jusqu'à l'orfèvrerie fine, animée, vivante du XIVe siècle en Italie,



ORFÈVRERIE GOTHIQUE. — CASSETTE DE SAINT LOUIS. — XIIIe SIÈCLE. — MUSÉE DE CLUNY.
Trouvé en 1853 dans l'église de Dammarie-les-Lys (Sèvres). Ce coffret, recouvert d'argent, d'émaux, fut donné par Philippe le Bel à Notre-Dame du Lys. Il avait renfermé les cilices de saint Denis.
Gravure de la *Mosaïque.*

il faudrait un travail infini pour donner une idée sommaire de l'œuvre accomplie par les orfèvres de tous les pays, aussi bien chez les Scythes, les Persans, les Goths, les Lombards, les

Quelles sont les pièces modernes que nous pouvons mettre en parallèle avec les moindres productions de la Grèce et de Rome, de tout l'Orient, et des œuvres françaises jusqu'au siècle dernier? Quels moyens nos grands orfèvres ont-ils employés pour trouver des formes aussi laides, des ornements aussi lourds, des statuettes aussi rondes, des mélanges de styles aussi étranges?

Burgondes, les Visigoths[1], que chez les Arabes, les Hindous, les Chinois et les Japonais.

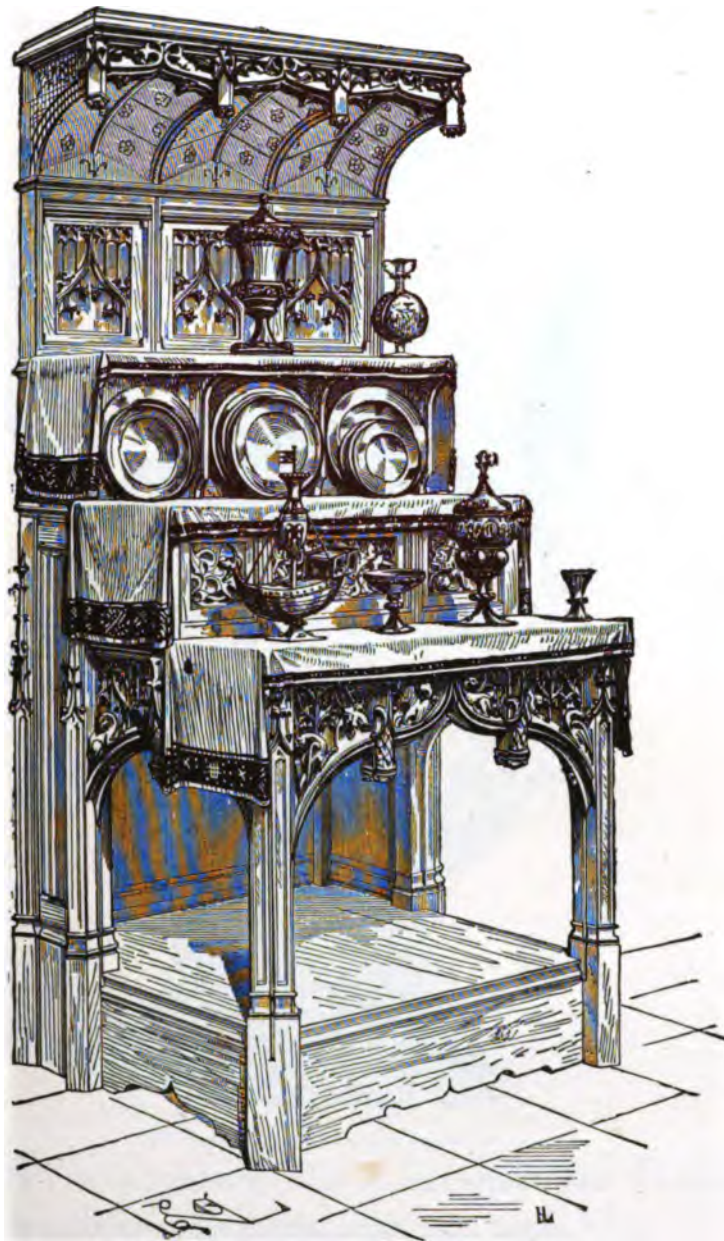
L'émail cloisonné, alors en grande faveur, recouvre les châsses et les reliures des missels, les crosses d'évêque, les croix et les ciboires ; il s'applique même à de grands monuments ; les maîtres-autels des églises, les tombeaux. Qui ne connaît le magnifique *Paliotto* de Saint-Ambroise de Milan, du ve siècle, — la *Pala d'Oro*, de Saint-Marc, du xe siècle, — la châsse des rois mages à Cologne, si malheureusement abîmée par des mains modernes ?

Qui nous rendra toutes les belles industries de l'Espagne musulmane : les lames de Tolède, les soies de Grenade, les cuirs de Cordoue, les draps de Cuenca, les majoliques hispano-arabes, les incrustations de Murcie, etc., etc. ?

Où sont les habiles sculpteurs sur bois, *dont l'art est aujourd'hui perdu,* qui faisaient d'une chaise, d'une stalle, d'une cheminée ou d'un simple siège une œuvre inimitable ? les sculpteurs en ivoire *dont l'art est aujourd'hui perdu* et qui fabriquaient ces milliers de petits diptyques commémoratifs que chacun voulait avoir en souvenir d'une circonstance critique de la vie ? les graveurs de médailles, de sceaux, d'armoiries, *dont l'art est aujourd'hui perdu*, et qui ont exécuté certaines médailles de corporations qui peuvent rivaliser avec les plus grandes et les plus belles œuvres du ciseau grec[2] ?

1. « Lors de la conquête de l'Espagne par les Arabes, dit M. Davillier, la richesse de l'orfèvrerie des rois visigoths étonne les conquérants, habitués cependant au luxe. » L'écrivain arabe Al-Makkari donne des détails intéressants sur les dépouilles que recueillit Tharic Ben Zeiad lorsqu'il s'empara de Tolède en 712. « Les dépouilles, dit-il, sont universellement représentées comme presque innombrables et comme défiant toute description, à cause de la richesse de la matière et de l'admirable exécution des objets. » Ouvrage cité, page 6.

2. Voir les admirables collections de l'Ecole des Beaux-Arts et du Musée des Archives.



MOBILIER. — DRESSOIR DE LA FIN DU XIVe SIÈCLE

Portant deux grands flacons dorés et émaillés, la vaiselle plate, une nef d'argent émaillé contenant les épices et les vins, un hanap entre le gobelet et la salière. — Dessin de Viollet-le-Duc.
Gravure extraite du *Dictionnaire du Mobilier*, par Viollet-le-Duc.

Où sont enfin ce luxe, cette splendeur dans les vêtements qui provoqua sans résultat la loi somptuaire de Philippe le Bel ?



Buire arabe. — *Gazette des Beaux-Arts.*

Où est l'art de la broderie, pour le costume et pour l'ameublement, que cultivaient les grands artistes du temps [1] ?

1. La broderie sera peut-être abandonnée demain comme elle était délaissée hier, et le fabricant reviendra aux mille autres modes de décoration que l'art met au service de l'industrie et du caprice.

La broderie des ornements d'église est la seule qui, dans toute l'Europe, de

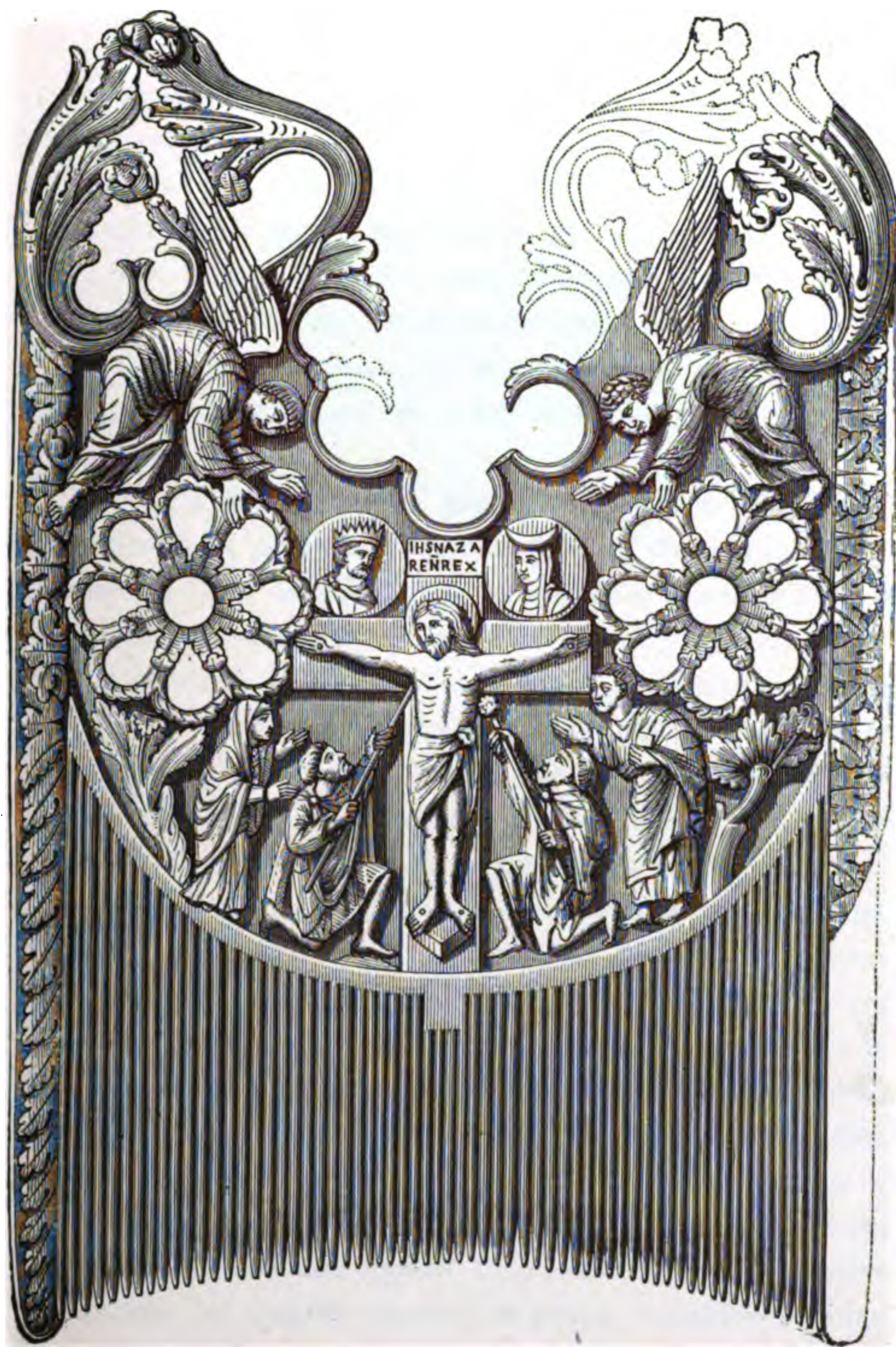
C'est surtout dans les fêtes innombrables du moyen âge que la nation, manants, clergé et noblesse, manifestait le plus vive-



ÉTOFFE EN SOIE DU XIV[e] SIÈCLE. — MUSÉE GERMANIQUE A NUREMBERG
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

ment sa passion pour une pompe et un luxe toujours artistiques : *fêtes patronales des corps* ou *communautés, historiques* ou *com-*

l'Angleterre à l'Italie, de la Russie à la France, s'est toujours soutenue parce qu'elle est restée d'un usage constant et journalier.



PEIGNE LITURGIQUE DU MUSÉE DE COLOGNE

Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

mémoratives, militaires ou *gymnastiques, morales* ou *burlesques,* au *carnaval* ou dans les *foires,* dans les *combats judiciaires* ou dans les *cours plénières,* au sacre de l'empereur en Allemagne, à l'entrée de la fiancée du roi de France, à la grande procession du doge à Venise, et surtout dans les grandes cérémonies (conciles ou jubilés) du christianisme qui, dès le v[e] siècle, à Byzance comme à Rome, et dans tous les pays, surpassèrent peut-être en splendeur, en éclat, celles des religions de tous les autres temps.

Qui n'a été ému par la pompe religieuse du moyen âge? Entrons dans une église gothique le jour d'une grande fête, quand tous les cierges allumés au fond de la grande nef luttent avec les reflets des vitraux. Sous les flots d'encens, devant l'autel orné de fleurs et de dentelles, entouré de prêtres revêtus de chasubles brodées de pierreries, l'évêque mitré, la crosse d'or à la main, tient agenouillés des milliers d'hommes sous sa bénédiction. Aux doux cantiques récités par les chœurs des jeunes filles vêtues de blanc et portant les bannières, succèdent les chants de la chapelle et des orgues. Supposons l'empereur, couronne en tête, entouré de ses pages, la cour vêtue de broçart, les nobles aux cuirasses étincelantes, les hommes d'armes aux brillants étendards, les écuyers tenant le faucon, s'encadrant dans les longues files noires des moines portant les reliques et les insignes de la passion, tous courbés sous cette parole du Christ: « Que la paix soit entre les hommes! » et nous comprendrons qu'au moyen âge, — au moins dans ces moments, — l'homme oubliait toutes ses douleurs. La misère humaine, les chagrins venaient se perdre, les soucis se noyer dans l'immense cathédrale, les larmes se changeaient en prières,

les prières en cantiques. Peu à peu, émus et illuminés, le pauvre comme le riche, le noble comme le truand étaient pris d'un



COURONNE DU SAINT-EMPIRE ROMAIN, ANCIEN EMPIRE D'ALLEMAGNE.
Trésor impérial de Vienne. — Fac-simile d'un dessin d'Auguste Danse. — Grav. extr. de l'*Art*.

immense enthousiasme pour la foi, et se relevaient droits et hauts, et consolés, fortifiés, se sentaient portés au-dessus des grandeurs, des vanités et des souffrances humaines.



COSTUME. — LE DOGE DE VENISE EN HABIT DE CÉRÉMONIE ET L'ANCIENNE PLACE SAINT-MARC.

D'après un recueil intitulé : *Trionfi, faste e ceremonie publiche della nobiles cita de Venetia.* — Gravure extraite de la *Mosaïque.*

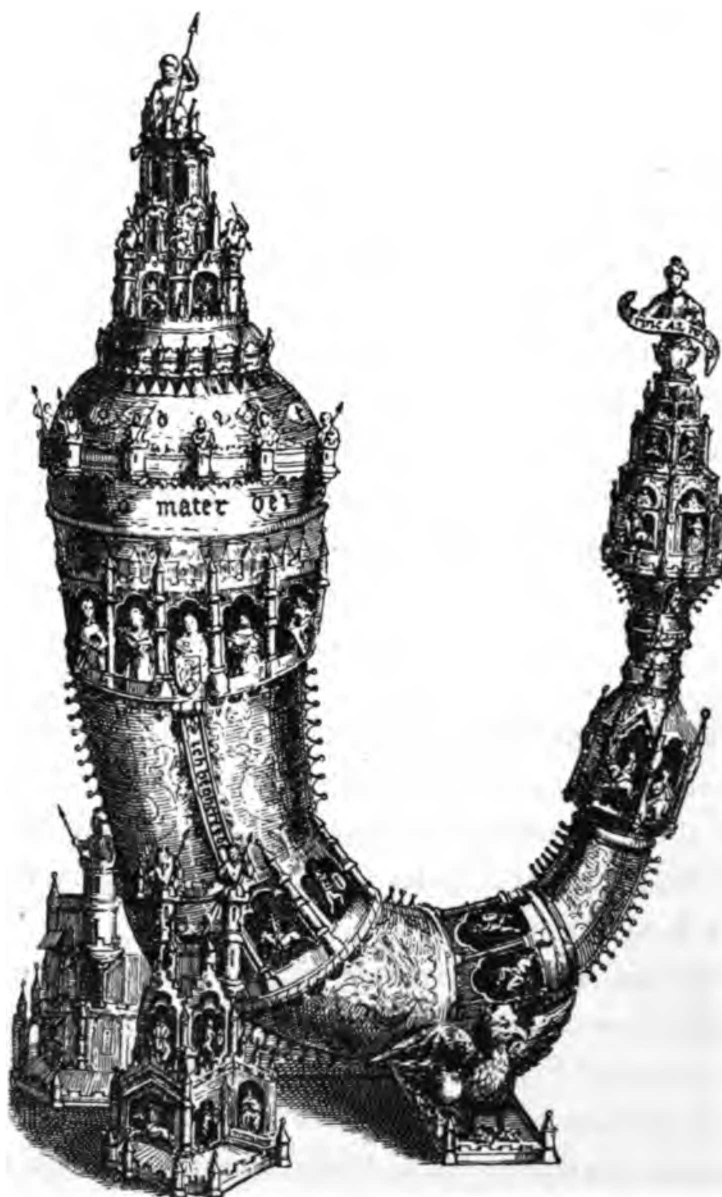
Quoi que l'on pense de l'extase, de l'éblouissement, et de l'absorption des sens de l'homme par la religion, il est indiscutable que chaque fois qu'un nouveau symbole, qu'un nouveau dogme, qu'une philosophie nouvelle ne proscrivant pas les *images* a dominé le monde, quelle que soit sa formule, les arts se sont créés, transformés; de magnifiques monuments se sont élevés. La disparition d'une légende religieuse ou patriotique à illustrer et à développer, a toujours coïncidé avec une éclipse de l'inspiration et du sens artistique. Dans les joyeusetés de la Renaissance, pas plus que dans les orgies du XVIII[e] siècle, nous ne pensons que l'homme ait retrouvé l'heure d'extase et d'ivresse morale que l'art du moyen âge et sa foi naïve, enthousiaste, lui avaient procurée.

VI

Ainsi, le moyen âge a brillé non seulement dans l'architecture et dans les arts qui en dépendent; mais dans toutes les œuvres dites industrielles, dans les moindres productions de cette période, partout dans les fêtes et dans les mœurs, rayonne et vibre le sentiment de l'art.

Suivant les races et suivant le climat, l'art du moyen âge a pris partout une expression différente, a changé de forme comme de but. Sévère et froid en Allemagne, riche et grand en France, pompeux et luxueux à Byzance, gai et théâtral en Italie, féerique en Espagne, éclatant en Perse, bizarre et surchargé dans l'Inde, l'art à chaque siècle se relève, renaît peu à peu chez chaque peuple, arrive à une variété, atteint des horizons que l'art antique n'a jamais entrevus.

En Europe, le catholicisme se combine, s'assimile partout



MUSÉE HISTORIQUE DU DANEMARCK. — CHATEAU DE ROSENBOURG. — LA CORNE D'OLDENBOURG (1448-1481). — Argent émaillé.

Les inscriptions autour du couvercle sont en caractères romans et donnent les noms des trois mages auxquels la corne était consacrée.

les données artistiques, l'esprit particulier, la poésie ou le sen-



PITTORESQUE DES CONSTRUCTIONS. — STYLE MAURESQUE. — LA GIRALDA A SEVILLE.
Gravure extraite de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par F. Clément.

timent religieux de chacun des peuples qui l'adoptent. En Grèce, près de l'Orient, il éclate dans la pompe, s'assied sur les trônes de pierreries, se couvre d'or et rappelle l'Asie. En Italie, dans les basiliques latines et les temples antiques, il pontifie et reste romain. En Espagne, il revêt les dentelles mauresques et superpose leurs colonnades étranges. En France, par la hardiesse et l'imagination, il est gaulois; enfin dans le roman, sombre et raisonné, il rend le caractère sévère et méditatif du Germain.

Il serait inutile d'entrer dans de plus longs détails sur les mérites de chacun de ces styles; nos bibliothèques sont remplies d'ouvrages parfaits qu'il est facile de consulter.

Les édifices eux-mêmes nous entourent et s'imposent à notre admiration. Partout aujourd'hui l'État vote un budget pour la conservation de ses monuments *historiques*.

Depuis la révélation de Notre-Dame par Victor Hugo, depuis les travaux des Lassus, des Lenoir, des Viollet-le-Duc, des Boeswilwald, par un retour facile à prévoir, on admire les monuments gothiques considérés comme barbares il y a seulement cinquante ans.

On a compris enfin que la domination des arts classiques dans des pays dont le climat, les mœurs et les matériaux sont différents, a été une longue erreur, et chaque pays reprend ses traditions d'art national, qui datent partout du moyen âge[1].

De son côté, notre école d'architecture, obligée de faire simple et à bon marché dans la construction des églises, étudie et réadopte le style roman. La peinture sent aujourd'hui

1. On se rappelle la condamnation universelle des tentatives classiques du roi Louis de Bavière.

le danger qu'on peut courir à suivre l'école des maîtres dits de l'apogée : Raphael, Léonard de Vinci, Titien qui ne sont qu'une résultante. Amenés à chercher une nouvelle voie, les peintres s'inspirent plutôt des primitifs : Giotto, Ghirlandajo, Masaccio, Holbein, Albert Dürer, et de la manière large, simple et naïve avec laquelle ils ont su rendre la nature.

La sculpture n'est plus un faible pastiche de l'antique, sans vie, sans vérité, sans originalité; elle revient aussi à l'étude directe de la nature, comme l'ont fait les primitifs italiens, Donatello et son école. La mosaïque, les cristaux, l'imagerie, dévoyés par la Renaissance, reprennent les grandes traditions décoratives des siècles qui précèdent.

Partout la date où commence, où finit l'esprit du moyen âge, est factice. Pour la plus grande partie du monde, la Renaissance italienne n'a jamais existé; son caractère et son style étaient trop en désaccord avec les mœurs de presque tous les pays; il faut aller jusqu'au XVIIe ou XVIIIe siècle pour voir chez les uns ou les autres un changement notable : en Europe certains progrès, en Asie une profonde décadence. L'esprit français, particulièrement souple, sut exceptionnellement tirer pour certains arts quelque profit du pastiche de la Renaissance italienne. Des églises, Saint-Eustache, par exemple, les palais des bords de la Loire et de la Seine, si fins, si distingués, appropriés à toutes les délicatesses de la vie élégante française, luttent avec ceux de l'Italie, et ces qualités propres ont pu encore renaître et même s'imposer au monde dans les divers styles qui se succèdent — malgré la règle et l'équerre de Louis XIV, — jusqu'au règne de Louis XVI.

L'Allemagne jusqu'au siècle dernier est restée complètement



PITTORESQUE DES CONSTRUCTIONS. — STYLE GOTHIQUE. — LA RUE DE L'ÉPICERIE A ROUEN, DÉMOLIE EN 1820.
Au fond la cathédrale avec l'ancienne flèche incendiée en 1822. — Gravure extraite la *Mosaïque*.

gothique; encore actuellement en Bavière, à Bade, etc., les mœurs, les costumes, l'esprit, sont ceux du moyen âge. Les lettres latines commencent à peine à être en usage. Pourtant le retour à l'étude exclusive de l'antique a tué pour un temps l'école allemande.

Les meilleures œuvres littéraires sont encore celles qu'inspirent directement l'histoire ou les légendes nationales, depuis Gœthe et Schiller jusqu'à Wagner; poètes et musiciens leur doivent leurs meilleures sources d'inspiration. Dans bien des villes du Nord le sablier de l'aïeul s'égrène toujours sur la cheminée, le silence de la nuit est encore interrompu par le veilleur du moyen âge.

Les premières et graves atteintes qui ont fait disparaître le sens artistique des entrailles mêmes de la société sont venues de la Renaissance. L'invention de l'imprimerie a tué l'imagerie et l'enluminure, les belles enseignes artistiques des maisons et des commerçants; les bibles de Luther et de Calvin y ont sans doute trouvé un puissant appui, et par elles la moitié de l'Europe fut entraînée dans la nouvelle réforme peut-être plus sensée, plus philosophique que les idées reines au moyen âge, mais iconoclaste, c'est-à-dire sèche et anti-artistique.

Les guerres civiles, qu'elle a occasionnées, arrêtent l'art dans tout le Nord de l'Europe jusqu'au XVIII[e] siècle. L'intolérance devient de plus en plus violente, les massacres et les guerres de religion commencent, la guerre de Trente ans non seulement éteint l'art, mais aussi l'industrie dans une partie de l'Europe.

Le Sud passe sous la domination espagnole. Grâce aux richesses du nouveau monde et au génie de Charles-Quint, les jésuites et leur style envahissent tout. L'influence de *la Compa-*

gnie, en lutte contre le protestantisme, établit, dans tous les pays où elle devient dominante, le style de la décadence par excellence, l'art jésuitique. Celui-ci ne trouve plus un seul défenseur aujourd'hui, même parmi les catholiques les plus convaincus.

Nous sommes loin de nier les mérites de la Renaissance italienne, élégante et charmante jeune fille, aux traits purs, achevés, aux mouvements ondulés, à la forme gracile, mais sa mère eut la beauté forte, solide, les traits puissants, l'œil brillant, la main assez ferme pour montrer la croix ou l'épée, et c'est elle qui mérite notre vénération. La Renaissance fut une note nouvelle, *supérieure en finesse*, *inférieure en grandeur* ; elle ne rendit pas, ou, pour mieux dire, *elle détruisit les expressions variées et majestueuses que chaque nation avait su se créer ou développer.*

Nous ne sommes pas sans savoir tout ce que les invasions, les croisades du moyen âge ont laissé de douleurs, de misères et d'oppression. Au ciel azuré de la Grèce succédait un horizon menaçant et changeant, aux rayons brillants du soleil des orages continuels, et les chants de l'église souvent furent interrompus par le grondement de la foudre.

Mais les malheurs de l'époque ont peut-être excité la fibre sentimentale des artistes ; l'art n'a rien à voir avec le bien-être tel que nous l'aimons et le pratiquons aujourd'hui. D'ailleurs, est-ce que la Renaissance n'a pas été la période la plus sombre de l'oppression et de l'intolérance? L'humanité a-t-elle rien vu de plus triste que les guerres de religion? N'avons-nous pas encore la guerre, farouche, impitoyable, comme aux époques antérieures, plus courte, mais tout aussi cruelle?... Possédons-nous, en revanche, la foi religieuse, l'élan patriotique, l'orgueil du clocher, le courage du chevalier, l'élévation des sentiments, la

joie dans les fêtes, la bonhomie dans les relations, l'enthousiasme sincère pour l'art, le lien des corporations, le pittoresque des villes, le contraste des hautes flèches et des petites maisons?

Nous pensons donc qu'il serait juste de revenir sur un absurde préjugé; on ne saurait trop le répéter : pour tous les pays, de l'Orient à l'Occident du monde, le moyen âge et *surtout le grand* XIII*e* *siècle* fut la plus grande époque de l'art, celle où tous les peuples démontrèrent le mieux leur nationalité, leur esprit, leur caractère. Pour les uns ce fut une brillante et nouvelle jeunesse, pour les autres l'adolescence ou la virilité. Pour tous, et avant tout, ce fut l'ère de la force, de la grandeur et de l'originalité. Jusqu'à un certain point, pour l'ensemble de ces nations, l'époque dite Renaissance fut peut-être le premier pas vers la décadence !

La Renaissance italienne a remplacé le spectacle de la mer et de ses horizons infinis, par un lac bordé de palais; les grands navires de guerre par des gondoles chargées de courtisans et de musiciens; Raphaël, l'amant de la Fornarina, le peintre harmoniste de la *Dispute du Saint-Sacrement*, de l'*École d'Athènes* et de la *Farnésine*, le disciple des fresques antiques, le fils de Virgile, est pour nous la plus aimable et la vraie figure artistique de la Renaissance italienne, dont, contrairement aux idées admises, nous ne pouvons trouver la personnification dans Michel-Ange.

Michel-Ange vécut toujours isolé; il méprisait son siècle et ses contemporains, il aimait à reporter ses pensées en arrière et à traiter les sujets d'une époque sévère et mystique qu'il regrettait. Le poète de la nuit, l'amant platonique de Vittoria Colonna, le défenseur de Florence, Michel-Ange, le sculpteur du *Moïse* et

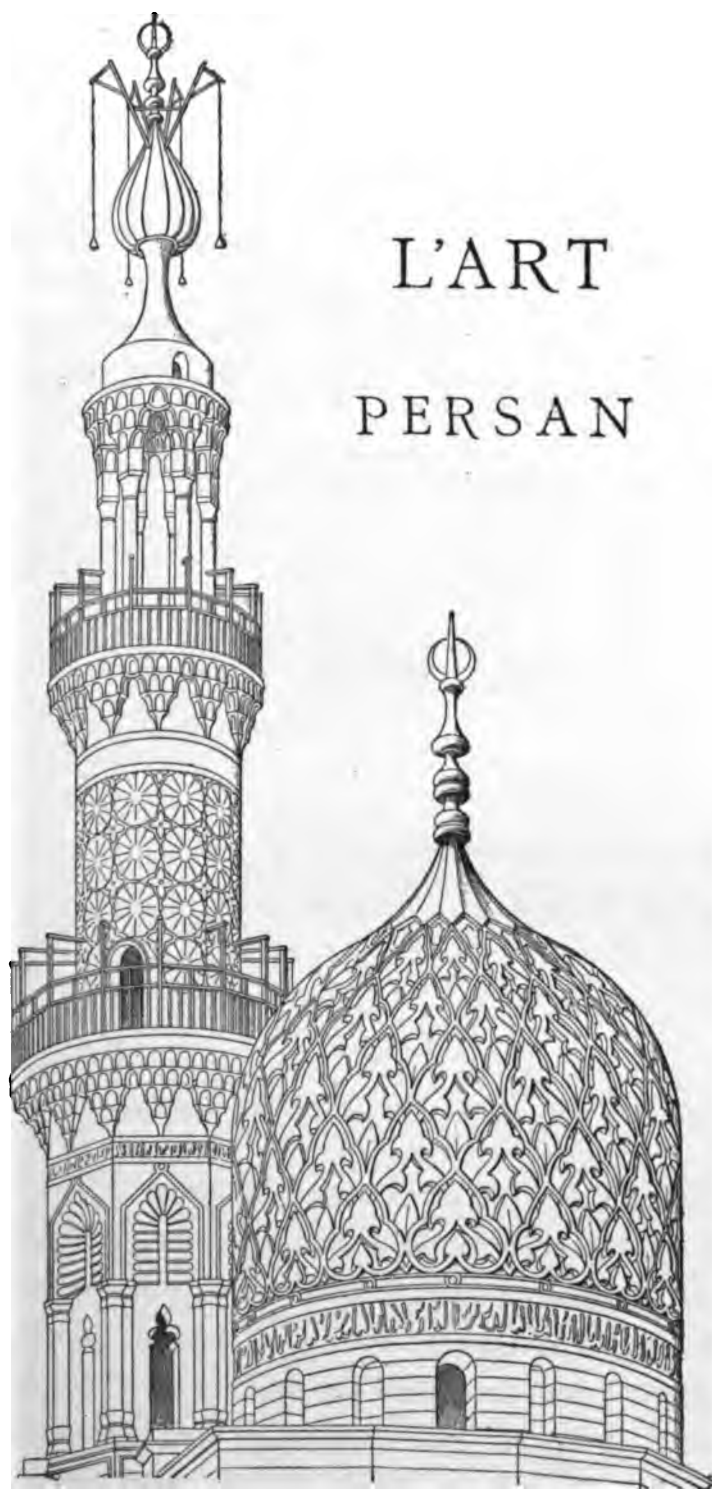
de la *Vierge*, le peintre du *Jugement dernier*, par sa force, son caractère, par son génie, par son idéal artistique, est fils de Dante et de Savonarole ; c'est à notre avis la dernière grande figure du moyen âge.

Dante et Michel-Ange ont leurs tombeaux l'un près de l'autre dans l'église de Santa-Croce, à Florence, mais ni le monument ni l'église ne répondent à la sévérité de leur caractère et de leur œuvre. Ce n'est pas dans cette froide construction bâtarde que nous aurions rêvé de trouver leurs tombeaux. Pour nous, Dante et Michel-Ange, génies pleins de puissance et de grandeur, alliant la rudesse et la vertu du moyen âge, apparaissent à notre esprit chaque fois que nous entrons dans notre vieille cathédrale et nous semblent planer, au milieu de la nef, sous les arceaux majestueux et sévères de Notre-Dame !



ROSE MYSTIQUE.
Camée par Emile-Soldi. — Dessin de Georges Profit.

L'ART PERSAN



FRAGMENT DE LA MOSQUÉE D'ÉMIR JACOUR AU CAIRE.
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*.



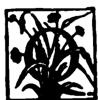
RÉSIDENCE ROYALE DE BAGHI-CHAH-I-FINN
Gravure extraite des *Monuments de la Perse*, par Coste.

L'ART PERSAN

« *J'ai élevé sa coupole comme une fleur.* »
Texte de Nabu-Kudu-usur. Inscription du temple Bit-Saggatu, traduite par M. Ménant.

I

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ARCHITECTURE DANS L'ASIE CENTRALE.

UI n'a rêvé, après une lecture des *Mille et une Nuits*, se diriger comme Aladin vers ces merveilleuses cités que la fantaisie luxueuse d'un Haroun-al-Raschid faisait sortir comme par miracle de tous les points de son empire?

La vue des collections de M. de Ujfalvy nous transporte dans ces cités féeriques, dans ces contrées qui, possédées tour à tour par les Persans et par les Tatars, furent, pendant une

longue période les principaux centres des sciences et des arts, les principaux foyers dont les rayons scintillèrent sur le monde pendant le moyen âge[1].

Dans ces régions, les villes possèdent encore d'immenses monuments, malheureusement en ruines aujourd'hui. Ils rappellent, malgré leur abandon, le souvenir toujours resplendissant de la grandeur, de la puissance et de l'imagination des Orientaux, imagination ardente qui s'est manifestée, non seulement par une poésie pleine de charme, mais aussi par le développement d'une architecture sans analogue, toute de pompe, toute de faste, et d'une splendide ingéniosité dans la décoration.

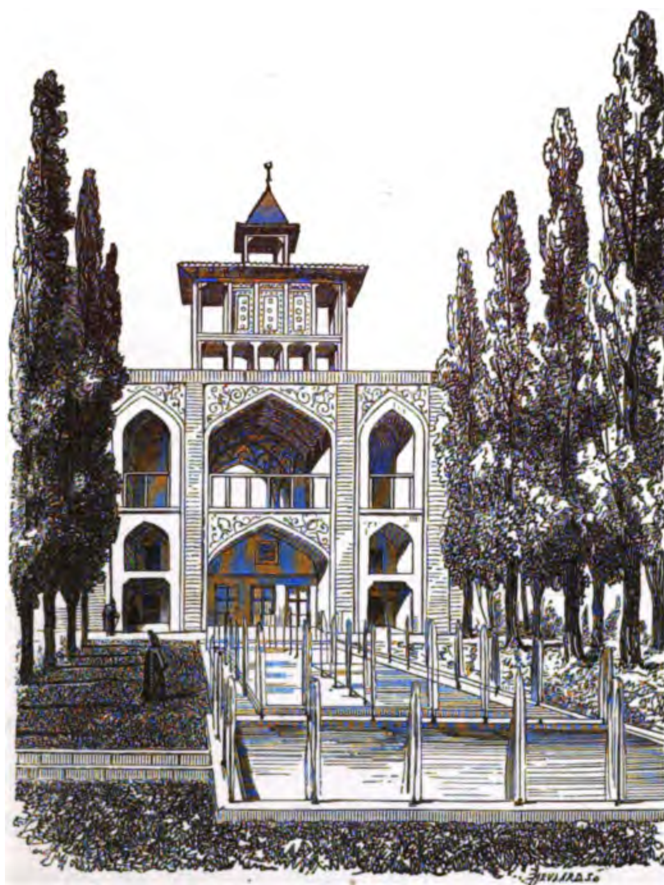
Ne voyez-vous pas, comme dans un mirage, cette ville immense, dont les constructions à terrasses basses et massives font ressortir tout un ensemble d'édifices gigantesques, dont les murs étincelant comme des diamants s'élancent dans l'atmosphère ensoleillée avec la hardiesse de nos nefs gothiques et la fierté d'un immense donjon? Leurs masses paraissent d'autant plus imposantes, qu'elles sont surmontées d'une série de petits dômes gracieux, et environnées de minarets légers et brillants.

C'est Samarkande! la belle, la sainte, la riche, la capitale de Tamerlan!

Entrons dans cette antique cité; au bout d'une longue avenue nous trouvons une immense place, entourée par un double por-

1. Ces collections ont été rapportées par M. de Ujfalvy à la suite d'une mission dont les résultats ont été publiés chez l'éditeur du présent travail, sous le titre : *Expédition scientifique française en Russie, en Sibérie et dans le Turkestan*. Six volumes. — Lire aussi le gracieux et charmant récit de voyage dû à la plume de Madame de Ujfalvy édité par la maison Hachette sous le titre : *De Paris à Samarkande*, récit de voyage d'une Parisienne, accompagné de gravures splendides. Un volume in-fol.

tique superposé : c'est le bazar, où tout un peuple de marchands étale aux yeux les richesses de l'Orient. Les principales mosquées dont nous avons vu, de loin, les proportions colossales,



KIOSQUE DE BAGHI-CHAH-I-FINN.
Les faïences émaillées de la façade encadrées par le ciel, les arbres, la cascade et de nombreux jets d'eau donnent un effet des plus harmonieux. — Gravure extraite de Coste, *Monuments modernes de la Perse.*

nous présentent leur large et unique portail, sorte d'arc de triomphe, dont l'ouverture ogivale prend toute la hauteur de la façade, et referme sa courbe évasée à une élévation supérieure à celle des minarets et même des dômes qui flanquent le monument.

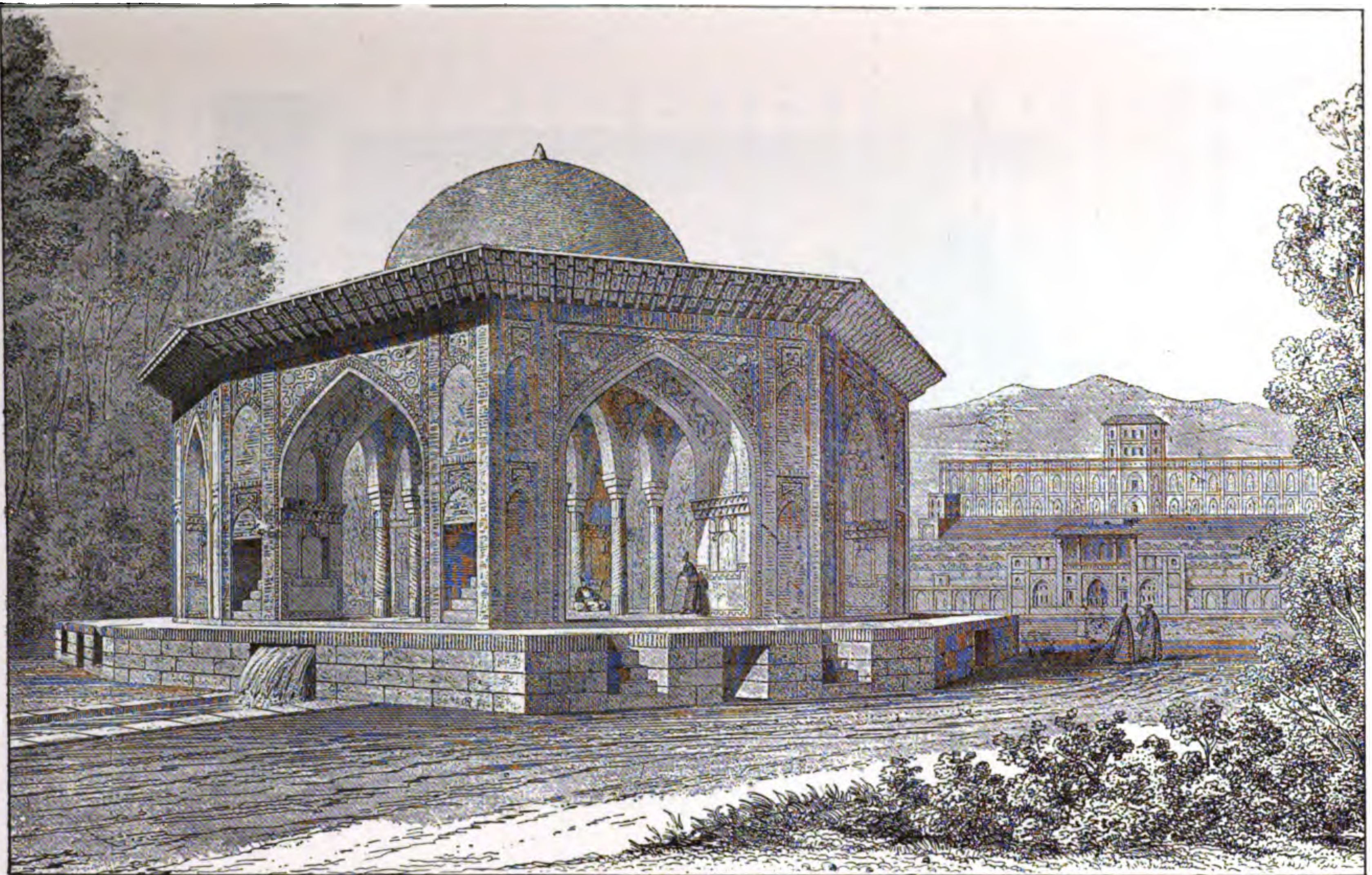
Les cours des palais, des collèges, des bains, sont ravissantes

de grâce et de légèreté : de fines colonnes en bois de cyprès portent des chapiteaux élancés dans le goût de ceux de Persépolis ; elles sont largement espacées, et soutiennent des toitures peintes ou dorées formant une suite de petites coupoles. Celles-ci sont bordées de fines arabesques dentelées et ajourées, dans lesquelles courent des inscriptions en caractères arabes.

Quel charme de se promener sous ces longs portiques, dans ces grandes salles ouvertes de toutes parts, aux toitures élevées comme d'immenses vélums où l'air circule en toute liberté ! Leur ombre lumineuse se couche au milieu des jardins ensoleillés, entourés d'élégantes fontaines, d'où s'échappent des colliers d'émeraudes et de perles, troublant la profondeur de l'atmosphère bleue qui se reflète dans leurs bassins — autre ciel, placé et encadré par l'art dans l'harmonieuse verdure d'un magnifique paysage.

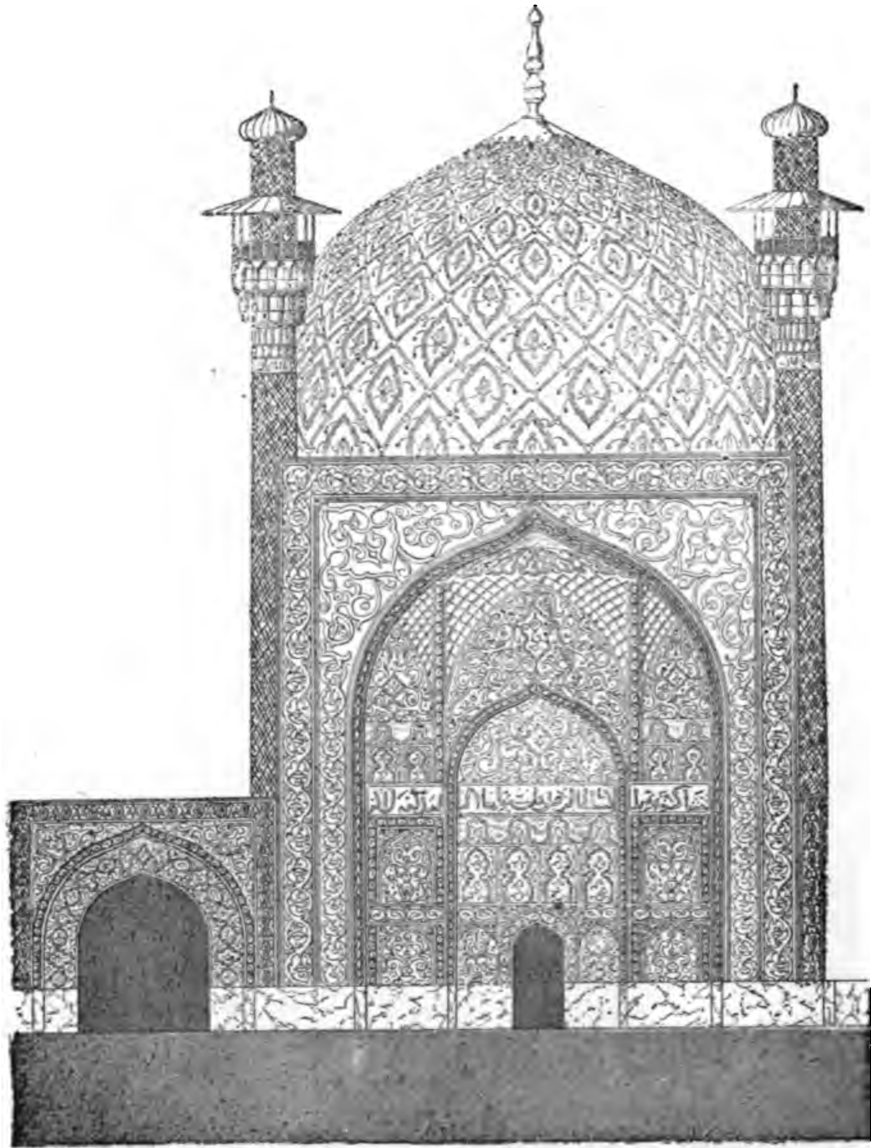
Il faudrait un poète et cette belle langue de Perse, pour donner à notre oreille la sensation de la richesse de son art et de son harmonie ; il faudrait l'écrire dans ses caractères en fresques d'or et d'azur, entremêlés de délicieuses arabesques pour la donner à nos yeux. On pourrait ainsi faire revivre à notre imagination cette antique ville de Samarkande, qui naguère encore, montrait avec orgueil, malgré sa décadence, ses deux cent cinquante mosquées, ses quarante collèges, le tombeau en jaspe de Tamerlan, et la plaine qui l'entoure, considérée autrefois comme un des quatre paradis.

C'est surtout à cette ancienne civilisation de la Perse, dont l'origine se perd dans les premiers temps du monde, que nous devons une forme si éclatante de l'art, immense éblouissement de couleur et de lumière, dont aucun peuple n'a su hériter.



KIOSQUE DE KARS-I-KADJAR A TÉHÉRAN. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Ouvrez le splendide ouvrage : *la Perse moderne*, de M. Coste, et dites s'il est permis de supposer, d'imaginer plus



FRAGMENT DE LA GRANDE MOSQUÉE D'ISPAHAN
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

de charmantes splendeurs que les places, les palais, les bazars

d'Ispahan et de Téhéran; une perspective plus délicieuse que le château de Kars-i-Kadjar, placé au sommet d'une terrasse d'où s'échelonnent, de chaque côté, des kiosques et des jardins. Pietro della Valle et Chardin, comme, de nos jours, Coste et Flandrin, sont d'accord pour déclarer que l'Europe ne peut rien présenter de comparable à la place de Meidani-Ebahi d'Ispahan. Nous pensons que l'on peut en dire autant du pavillon appelé Imarats-Bihischt, près de Téhéran, décrit par le voyageur français Chardin. « Autour d'une double galerie, dit Chardin, on a ménagé et pratiqué cent petits endroits les plus délicieux du monde... Il n'y a pas une de ces petites salles qui ressemble à l'autre, soit pour la figure, soit pour l'architecture ou pour les ornements et les dimensions. Partout, c'est quelque chose de nouveau et de divers ; aux unes il y a des cheminées, à d'autres des bassins avec des eaux jaillissantes, c'est un vrai labyrinthe que ce merveilleux salon... Le bassin, qui a dix pieds de hauteur, est revêtu de jaspe entièrement, les balustres sont de bois doré, les châssis sont d'argent, et les carreaux de cristal de verre fin de toutes couleurs. Pour ce qui est des ornements, on ne peut rien faire où il y ait plus de magnificence et de galanterie mêlées ensemble. Ce n'est partout qu'or et azur. Les peintures de cet édifice sont toutes d'une beauté et d'une gaieté surprenantes, avec des miroirs en cristal de çà et de là, etc. »

On sera frappé de la similitude qu'offraient certaines parties du pavillon persan au Trocadéro avec les descriptions que nous venons de donner. Le grand salon, dont le plafond était formé d'une multitude de stalactites de glaces, était construit dans le goût, et trahissait la préoccupation de l'effet qui ont dominé dans le passé.

Cette salle semblait l'imitation de la voûte et du sol d'une grotte enchantée: elle en rappelait la voûte, au moyen de mille prismes de miroirs, parois de diamants qui réfléchissent, de toutes parts, le jour, les rayons du soleil, la nuit la flamme des lumières, pour en former un dôme de feu ; elle en rappelait le sol, grâce aux tapis aux teintes fraîches et harmonieuses qui le transforment en un parterre artificiel, sur lequel, fleurs diaprées, verdures étranges, semis de rubis et d'émeraudes, se couchent humides et brillantes sous la rosée.

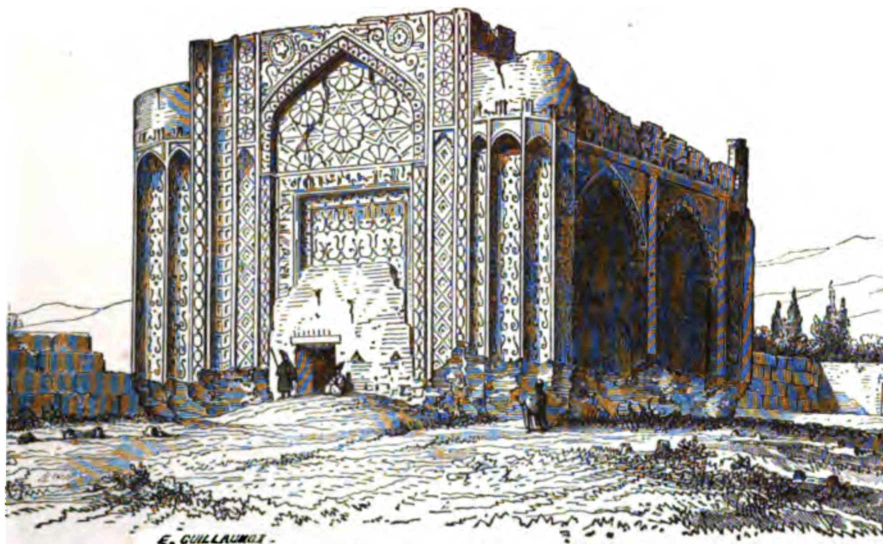
La gaieté, produite par d'éclatantes harmonies, est une des notes caractéristiques de l'art persan, et nous croyons la retrouver jusque dans les désignations adoptées en Perse pour les monuments : pavillon des Miroirs, pavillon des Nuits, portes du Paradis, sanctuaire de la Joie, etc.

C'est principalement grâce au long séjour de Chardin en Perse, que nous pouvons nous faire une idée complète de ce pays au XVI[e] et au XVII[e] siècle; on peut, en suivant ses récits — si l'on a sous les yeux les beaux dessins de M. Coste, — s'imaginer ce que devait être une belle fête, se figurer la grande place de Téhéran, sous un souverain fastueux comme Abbas I[er], quand la foule écoutait les bruyantes fanfares des deux musiques militaires, turque et persane, qui faisaient alternativement retentir les airs du bruit des longues trompettes et des énormes timbales.

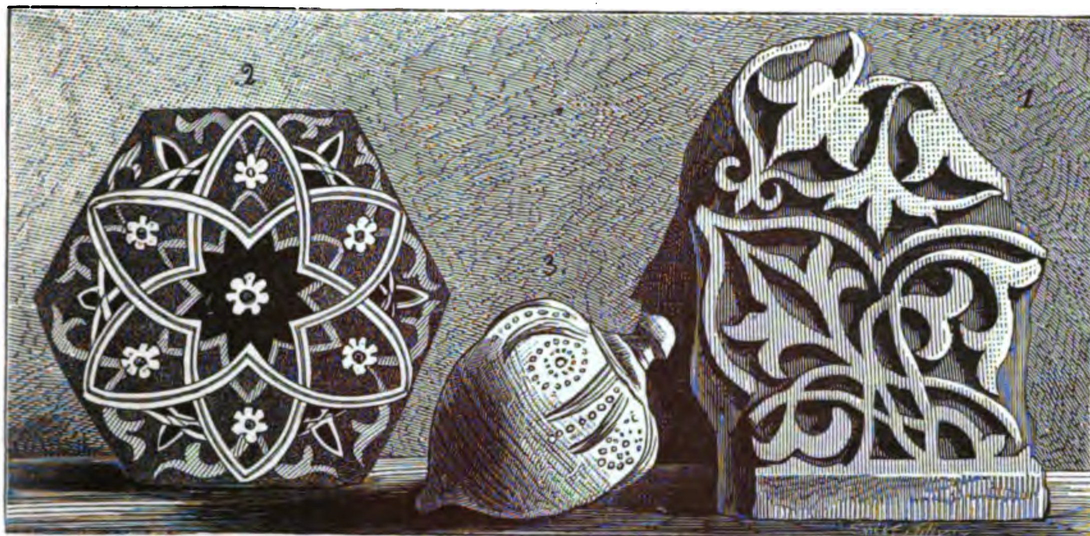
Que ce soit rêve ou réalité, exagération ou vérité, celui qui, pour quelques instants, a laissé enchanter son esprit par les descriptions de la Perse des derniers siècles, celui qui a été subjugué par l'originalité de ses poètes, celui dont les yeux ont été éblouis par les peintures représentant ses monuments, ou seulement

par leurs épaves qui brillent comme des diamants au milieu de nos collections; celui-là, à l'aspect de notre civilisation moderne, si froide, si terne et si morose, comprendra mieux l'adieu qu'il doit faire aux grandioses manifestations des arts anciens.

Des bords du Gange ou des bords du Tigre, des sommets des sept collines comme de celui de l'Acropole, les œuvres senties, les choses délicates, les ensembles monumentaux et féeriques ont disparu du monde peut-être à jamais, ne nous laissant que des ruines, des souvenirs et des regrets.



MOSQUÉE PERSANE EN RUINE.



FAIENCES ÉMAILLÉES DE LA MOSQUÉE DU HAZRET (TURKESTAN).
Muséum d'Ethnographie. — Mission de M. Ch. E. de Ujfalvy.
1. Fragment de faïence en relief. — 2. Pièce intacte de carrelage. — 3. Vase en faïence.

II

LA DÉCORATION ARCHITECTURALE PAR LA BRIQUE ÉMAILLÉE TECHNIQUE ET PRINCIPE DE LA FAIENCE ÉMAILLÉE DANS L'ANTIQUITÉ.

PENDANT que l'État présentait à l'étude, au Palais de l'Industrie, la collection des carreaux émaillés rapportés par M. de Ujfalvy, le musée de Cluny, par une heureuse coïncidence, réinstallait dans la nouvelle salle sa merveilleuse série de faïences et les plaques de revêtement provenant de la Perse, de Damas et de Brousse;



CARREAU PERSAN DE REVÊTEMENT EN FORME D'ÉTOILE.
Collect. de Kensington Museum. Au tiers de l'original.
Dessin d'Emile-Soldi.

et l'exposition universelle nous offrait les magnifiques collections de MM. Bayle, Chlebouski, Carapanos, Delort, Dieterle, Dreyfus, Duhousset, Gérôme, Goupil, de Liesville, Robinson, Gustave de Rothschild et Schefer.

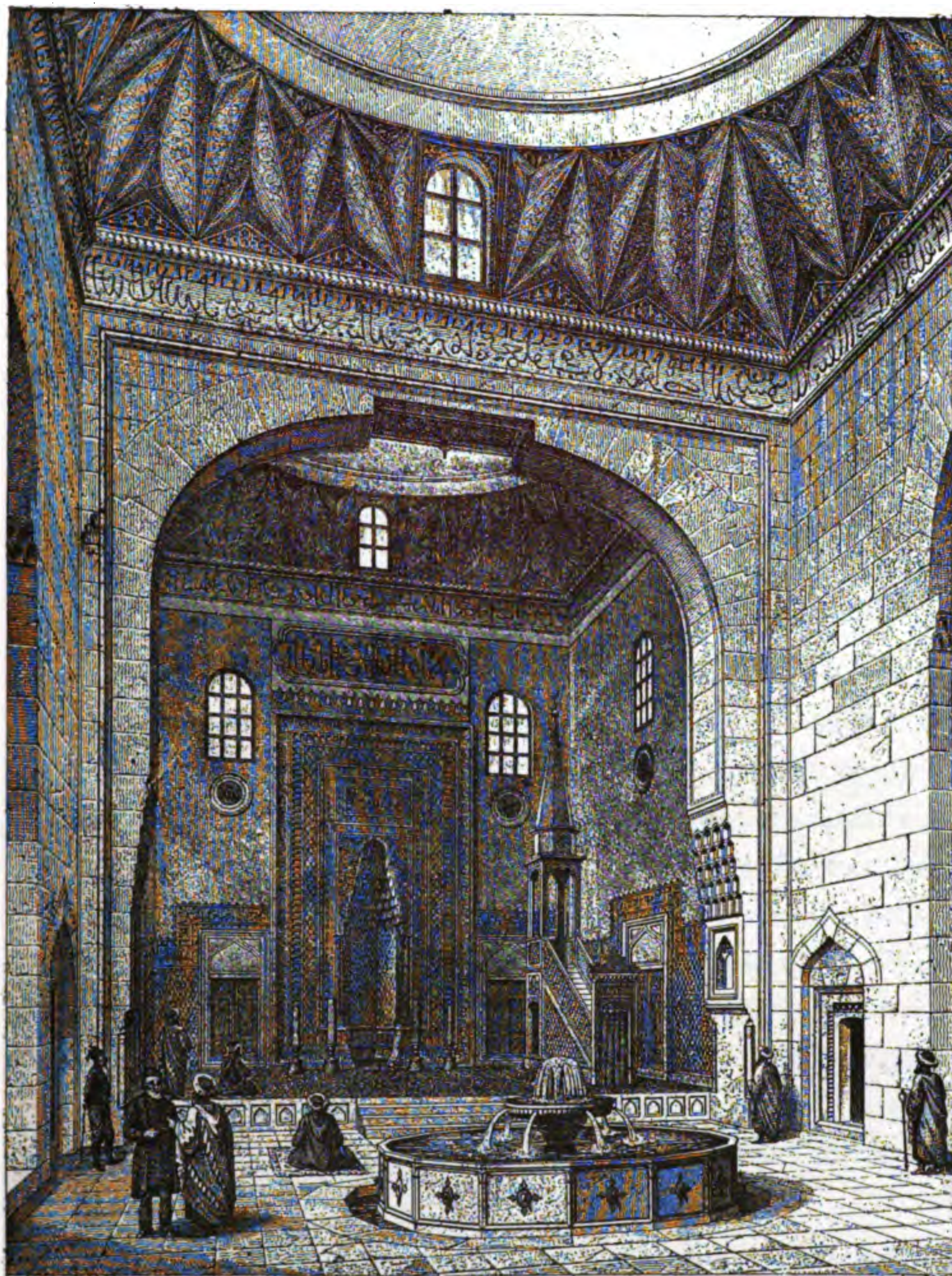
En présence de ces nouvelles richesses et d'aussi importants documents, nous sommes étonné que les savants n'aient pas essayé de se mettre d'accord sur les questions, — très complexes, il est vrai, — relatives à l'art persan, à ses caractères particuliers, aux écoles qu'il a formées. Amené par les circonstances à émettre une opinion personnelle sur ces questions, nous désirons que la réfutation par un érudit, des erreurs que nous pourrons commettre, ramène la discussion sur cette période si importante de l'histoire de l'art, période sur laquelle les difficultés de contrôle, les divergences de vues sont telles — même à propos des principes les plus simples en apparence [1], — qu'elle a été retirée de l'étude, au profit d'époques beaucoup moins importantes.

Tout le monde sait que l'émail, *glaçure, vernis* ou *couverte*, est un enduit vitreux généralement opaque et coloré, formé par divers oxydes métalliques : plomb, étain, cuivre, avec additions de borates, de phosphates, etc., mélangés suivant les couleurs que l'on veut obtenir, pilé, délayé, déposé sur la surface de la pièce à émailler et vitrifié au feu.

L'émail *plombifère* forme un *vernis* ou une *couverte translucide* quand il est composé seulement d'oxyde de plomb.

L'émail *stannifère* forme un vernis opaque quand il est composé d'étain et d'oxyde de plomb.

1. « Posons d'abord en principe, dit Jacquemart (*La Céramique*, p. 195), que la céramique persane n'a jamais été étudiée, et que le peu qu'en ont écrit certains voyageurs est un tissu d'absurdités et de propositions contradictoires. »



LA MOSQUÉE DE BROUSSE. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

L'oxyde d'étain forme l'émail blanc ; l'oxyde de plomb et l'antimoine ou l'argent, l'émail jaune; l'oxyde de cobalt, l'émail bleu; l'oxyde de cuivre, l'émail vert.

Toute poterie ou terre cuite recouverte d'émail est appelée: *faïence*.

La mosaïque n'est qu'une variété de l'art de l'émailleur, depuis les Babyloniens, car la plus grande partie des cubes dont se sont servis les mosaïstes anciens, ont la surface émaillée.

Les carreaux, tuiles, briques ou plaques qui recouvrent les murailles des édifices persans ou musulmans, ont des dimensions très variables ; les plus grands mesurent parfois jusqu'à trois mètres de superficie, les plus petits dix centimètres et alors ils sont le plus souvent taillés en forme de croix ou en étoiles. Généralement, des étoiles d'une couleur et des croix d'une autre se juxtaposent et forment ainsi une véritable mosaïque. Le Musée de Kensington présente une très belle collection des sujets les plus variés en ce genre[1]. On y voit des croix avec des figures humaines, des animaux fantastiques, des éléphants, des oiseaux; la composition en est souvent des plus élégantes. Parfois les fleurs qui remplissent le fond ou le champ de ces étoiles sont dessinées avec la netteté du feuillage de couronnes d'or découpées à l'emporte-pièce, elles ont presque la même forme que celles des diadèmes trouvés à Troie par M. Schliemann, et exposés dans le même musée. (Voir notre dessin, p. 179.)

Parmi les monuments de l'Asie centrale, M. de Ujfalvy a

1. Certaines tuiles bleues ornées de fleurs d'or rappellent les émaux de Limoges. Celles à fond jaune sont le plus souvent du XVIIe siècle. Mentionnons aussi les petits mirahbs, de soixante centimètres environ ; généralement ces plaques sont d'une seule pièce, sculptées profondément et recouvertes d'une glaçure vert-turquoise.

distingué trois systèmes de décoration par les briques émaillées[1].

1° « Des briques à surface unie, couvertes d'une couche d'émail d'une ou plusieurs couleurs (comme qui dirait l'émail de champlevé) ; 2° de petits morceaux de briques couverts d'une couche d'émail et s'agençant les uns dans les autres, disposés en mosaïque ; 3° des briques travaillées à jour, fouillées à la surface et recouvertes d'une couche d'émail unicolore. Les deux premiers genres se rencontrent sur tous les anciens édifices de l'Asie centrale ; les murs extérieurs et intérieurs du Hazret, à Turkestan, et de toutes les mosquées de Samarkande sont revêtus de ces briques. Seul, le Schah-Sindeh possède des briques travaillées à jour. On en retrouve aussi parmi les débris qui jonchent l'emplacement de Sjankond (sur les bords du Syr-Daria). » (Voir les gravures chapitre V.)

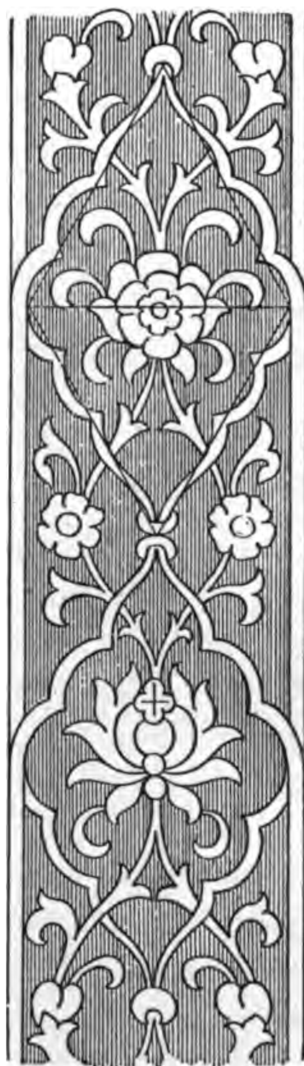
Quand les carreaux de revêtement arrivent à fleur d'un mur, comme dans l'embrasure d'une porte, l'épaisseur du carreau est taillée en biseau et ornée d'une petite bordure. Cette bordure, comme les moulures de l'architecture, est émaillée monochrome, mais le plus souvent sculptée avec finesse[2].

On a souvent prétendu que les plus anciennes faïences émaillées n'étaient que des glaçures *silico-alcalines* et que les autres glaçures ***plombifères***, ***stannifères***, etc., sont relativement modernes ; pour nous il est certain que dans les glaçures les plus anciennes de l'Égypte ou de la Perse les émailleurs se sont servis d'oxydes métalliques, tels que les oxydes de cuivre pour

1. *Expédition scientifique française en Russie, en Sibérie, au Turkestan.* — Volume II. *Le Syr Daria, le Zérafchâne, les Sept Rivières et la Sibérie occidentale* avec des appendices. Paris, E. Leroux, 1879, page 87.

2. M. Schefer possède dans sa collection un fragment de moulure sculptée et couverte d'un émail vert de la plus grande beauté.

leurs belles colorations vertes ou bleues, et qu'ils ont produit aussi parfois un très beau rouge tiré du fer, procédé perdu pendant plusieurs siècles. Layard à Khorsabad a trouvé des fragments d'anciennes poteries recouvertes d'un émail blanc stannifère et enrichies de dessins à reflets métalliques semblables à ceux des faïences *hispano-moresques*, des fragments de figures de lions et de chimères sous vernis vert (cuivre et plomb); et le musée de Sèvres possède des fragments de poteries arabes couvertes d'une glaçure plombo-stannifère. Ces fragments sont attribués au IXe siècle par M. F. Lenormant[1].



RINCEAUX D'ORNEMENTS.
Décoration en faïence de Brousse de la mosquée de Zéchil-Djami.

Quant au violet de manganèse, il est relativement moderne.

L'art de l'émail devait du reste facilement naître et se développer dans l'Asie centrale et l'Asie Mineure, ces contrées offrant toutes les ressources naturelles qui lui étaient nécessaires; Koom, Ecbatane, Naïn, etc., ont une grande variété d'argiles plus ou moins poreuses; Quachan, des mines de cuivre et de cobalt. Le borax est abondant dans les lacs de Perse, — le mot *borax* vient du mot arabe : *bau-rach;* — le mot *alcali* vient du terme arabe : *al kali.*

1. DAVILLIER, *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*. Paris, 1861.

Dans l'antiquité, les briques émaillées babyloniennes étaient réunies à l'aide de bitume, parfois aussi fixées avec des tiges de cuivre[1]; celles de l'Asie centrale au moyen âge l'étaient le plus souvent avec du mortier. Actuellement on se sert simplement de plâtre.

Contrairement à ce qui se trouve chez les Assyro-Babyloniens, la végétation, les fleurs, composent la généralité des sujets des faïences émaillées iraniennes, sur les plats comme sur les murs des édifices, et dans les pièces les plus importantes telles que le *mirahb*, — le panneau le plus richement orné des mosquées, et qui indique aux musulmans en prières la direction de la Mecque.



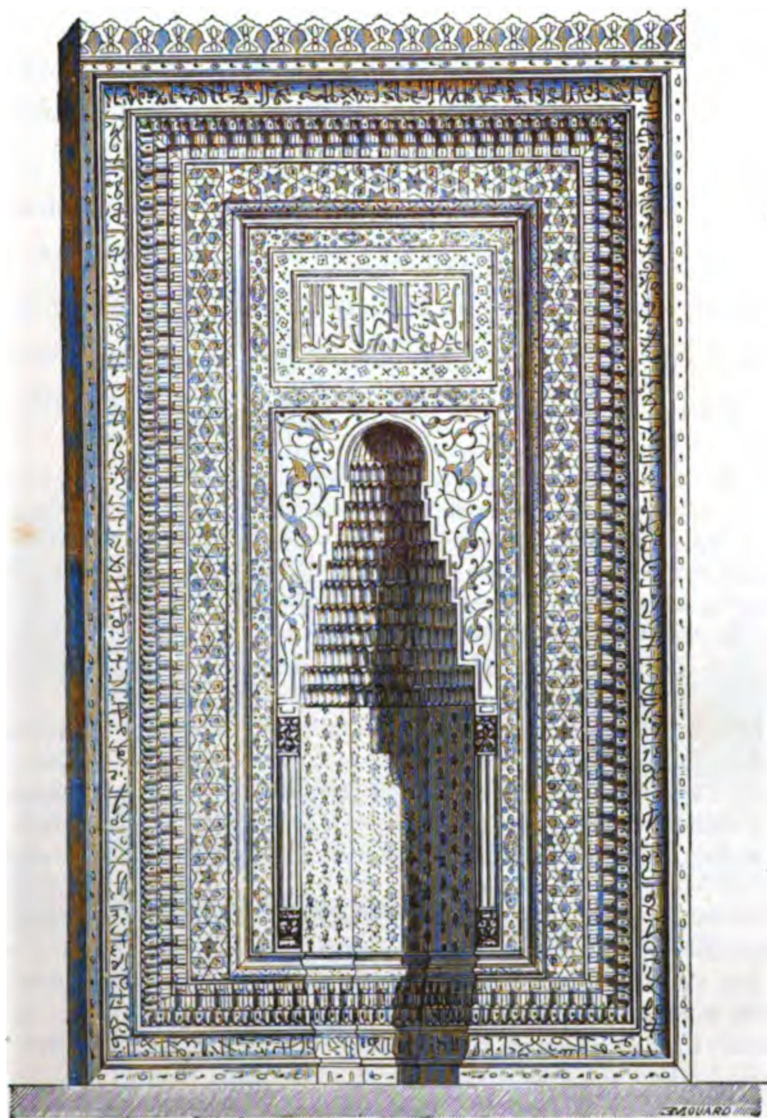
RINCEAUX D'ORNEMENTS de Brousse (*Parvillée*).

Dans toutes les compositions, les tiges et les fleurs les plus variées de la contrée couvrent toute la surface; partant d'un vase ou d'une tige mère, elles s'espacent en suivant toujours des courbes très allongées et très délicates, caractéristiques de la grâce de l'art persan.

L'ornemaniste iranien suit partout les mêmes règles de proportions, d'ordre géométrique et de symétrie présentées par l'art arabe, *règles qu'il a créées et que les Arabes n'ont fait que développer*. Celles-ci ont été trop bien définies par deux de nos plus célèbres artistes pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. M. Par-

1. HEROD., l. I, ch. CLXXVIII; CTES., *De reb. Assyr.;* apud Diod., II, VII, D.

villée, dans un beau livre dont le titre est le seul défaut[1], a donné



MIRAHB DE LA MOSQUÉE DE ZÉCHIL-DJAMI A BROUSSE DÉCORÉ DE FAIENCES ET D'INSCRIPTIONS.
Gravure extraite de l'*Architecture et Décoration turques*, par L. Parvillée.

leurs principes pour le tracé des dessins, principes qu'il a étu-

1. « Chaque dessin, dit M. Parvillée, page 13 de l'*Architecture et Décoration turques*, avait son tracé établi par une suite de lignes déterminant un nombre de filets, de

diés sur les émaux des édifices de Brousse, construits par des Persans vers le x[e] siècle; mais à compter du IX[e] siècle, les deux arts se séparent d'une façon plus absolue. L'artiste persan, cherche toujours, — surtout aux plus belles et plus anciennes époques — à éviter les angles droits; le détail est sobre, les masses larges; le sentiment de la forme architecturale ne l'empêche pas de suivre toujours les sinuosités des tiges végétales, d'exprimer la grâce de la fleur; enfin, aux époques modernes, il copie plus servilement la nature sans l'interpréter [1].

Ce qu'il semble gagner ainsi en souplesse et en vérité, il le

rinceaux, de fleurs ou d'ornements; ces lignes formant l'armature de la composition étaient obtenues par des triangles enchevêtrés ou par un assemblage de polygones réguliers. Dans la généralité, lorsque l'artiste a affaire au marbre, au bronze ou au bois, lesquels n'accusent d'autres tons que leur couleur naturelle, le dessin n'est tracé que sur une seule ligne d'armature sur laquelle est adapté un rinceau d'ornement ou de fleur; si dans quelques cas il se trouve deux lignes, la seconde n'est jamais qu'un filet servant d'encadrement et indiquant les points principaux et les centres. »

1. « Quand, au lieu de teinte uniforme, dit M. Parvillée, page 13, à propos des faïences de Brousse, il s'agit d'une décoration polychrome, soit pour peinture murale ou faïence, l'armature est composée d'autant de lignes qu'il y a à faire concourir de filets, de rinceaux de fleurs ou d'ornements; par suite du tracé géométrique figuré par l'armature, tous les rinceaux se suivent en se contournant toujours parallèlement et en se retournant symétriquement. »

« Il en résulte une division égale de tous les fonds, et c'est surtout à l'observation de cette dernière combinaison qu'est due en grande partie l'harmonie qui se rencontre dans toutes les productions, si variées au premier coup d'œil, tant par le charme de la composition que par l'emploi raisonné des couleurs. »

« Ainsi : Le blanc sera troué ou cerné par le noir. Le rouge sera troué blanc, cerné noir. Le bleu sera troué or, cerné or. L'or sera cerné rouge. »

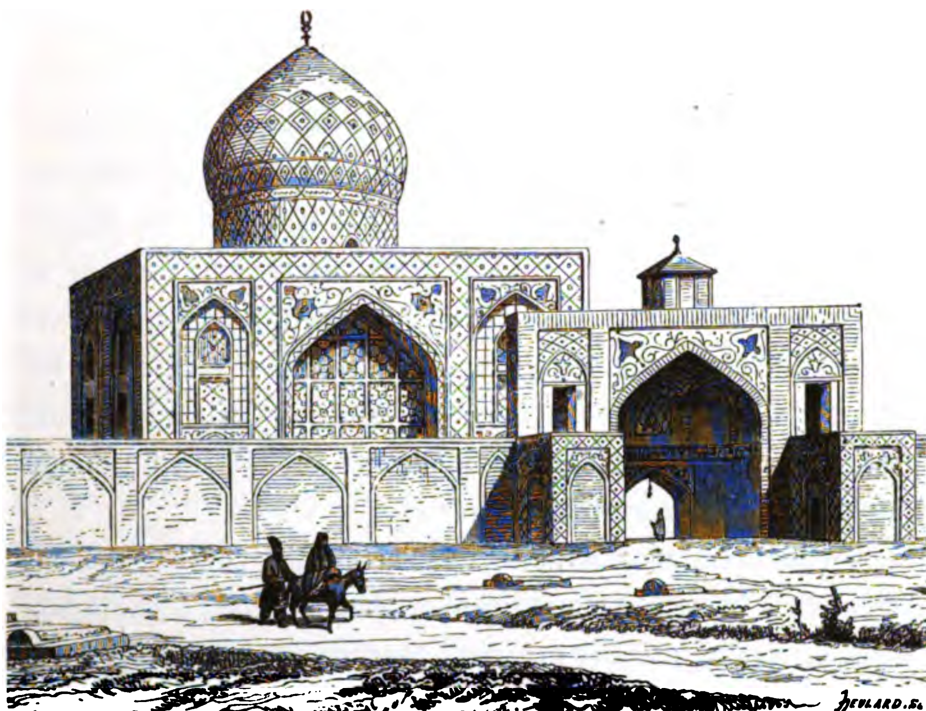
De là dérivent toutes les autres combinaisons, et, à de très rares fragments près, jamais on ne rencontre le blanc, le bleu et le rouge réunis.

Voici quelques exemples des plus fréquents dans l'emploi de la palette orientale : Rouge, jaune, bleu. — Jaune, vert, rouge. — Rouge, bleu, jaune, rouge. — Vert, rouge, blanc, jaune, bleu. — Violet, bleu, turquoise, or, rouge. — Les triangles employés à tracer les armatures sont : le triangle égyptien, composé de huit parties à la base et de cinq sur la hauteur, et le triangle en tiers-point ou équilatéral.

Lire aussi le travail de M. J. Bougoin. *Les Arts arabes*. Morel, éd.

perd en caractère, en compréhension de l'effet, surtout au point de vue de la décoration monumentale.

Prenons l'art persan aux bonnes époques, par exemple dans les faïences de Rhodes qui sont si appréciées aujourd'hui. Jamais l'artiste n'omet les grands principes d'observation vraie et d'effet



MOSQUÉE ET TOMBEAU DE HUSSEIN A KASWIN.

Monument remarquable pour l'heureuse disposition de l'ornementation en faïence émaillée qui recouvre l'édifice. Coste. *Monuments de la Perse.*

qui créent le style. Si du bord de ce plat il fait partir plusieurs tiges portant de belles fleurs à leurs extrémités, celles-ci, tout en s'entremêlant dans leur route comme une gerbe d'artifice, iront s'épanouir à toutes les extrémités de la circonférence du plat avec un ensemble voulu et coordonné. Plus la tige est fine et délicate, plus sa courbe est longue et gracieuse, plus la fleur

qu'elle porte est puissante et belle. Celle-ci apparaît comme une masse pleine d'une couleur intense et soutenue.

D'autres fois la tige lance des boutons à toutes les extrémités de la pièce, et le centre est occupé par une seule fleur, dont toutes les corolles sont largement épanouies.

Les mêmes principes sont appliqués à la décoration des édifices. L'artiste persan distribue *avec symétrie* les tiges, les boutons et les feuilles de chaque côté du portique, et au milieu, dans la partie la plus large de la décoration se développe une immense fleur, au contour architectural, à la note colorée et éclatante.

Les autres parties du monument sont couvertes de figures géométriques variées de formes et de proportions suivant la place à décorer; le long des corniches courent les inscriptions monumentales, et souvent il semble que l'artiste ait jeté sur les dômes un immense filet chargé de contenir ou de fixer une certaine quantité de fleurs, lesquelles s'épanouissent au milieu des mailles et viennent s'y encadrer.

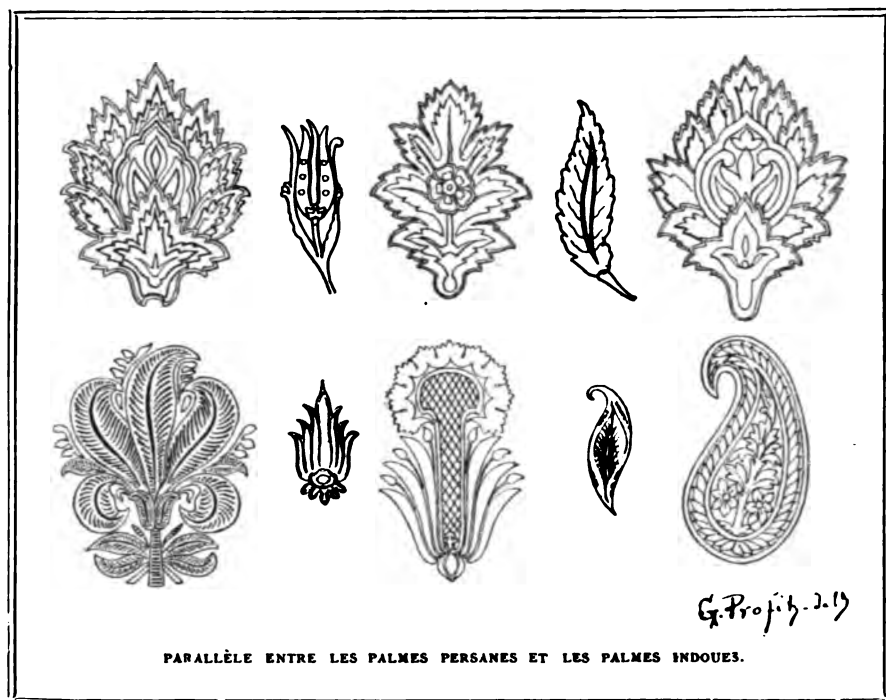
Un des principaux caractères de l'art persan consiste à ne pas se borner à la représentation de l'ornement floral; les animaux et les figures humaines y prennent souvent une part importante.

La religion musulmane défend, il est vrai, la reproduction par l'art des êtres *parfaits,* mais cette défense a souvent été éludée, grâce à l'esprit et aux traditions antiques de la Perse, traditions qui n'ont jamais été complètement anéanties. C'est ainsi que l'art ingénieux des Persans s'est complu à créer des représentations humaines *imparfaites,* en combinant ensemble les formes d'animaux différents, en créant des monstres, en les imitant comme les Grecs et les Étrusques d'après l'ancienne symbolique assyro-égyptienne : hommes-poissons, femmes-

oiseaux, êtres privés d'un ou de plusieurs membres, de proportions fantastiques.

De là les compositions si étranges que nous présentent les faïences persanes, les interprétations, les arrangements les plus curieux rendus encore plus grotesques par l'inhabileté de l'exécutant. A notre avis, jamais la Perse musulmane n'a dû posséder une école de figure. Les artistes étudient la nature animée, et parviennent à l'interpréter avec la justesse et même l'esprit des maîtres païens des anciennes civilisations de l'Asie, depuis les origines des empires chaldéens, jusques et même y compris l'empire perse des Sassanides. Il est probable que chez les Persans le même artiste qui peignait ces délicieux bouquets de fleurs, ces rinceaux souples et déliés, dut également, pour satisfaire au goût national, reproduire sans étude préalable, sans guide ni critique, par commande ou caprice, une figure, un oiseau, un navire, un chasseur au faucon; mais l'ornemaniste habile et facile trahit toujours son inexpérience. L'habitude qu'il a dans la main ou dans l'œil des formes géométriques rondes, souples, limitées généralement de la sphère à l'accent circonflexe, se retrouve dans toutes les figurations; telle figure de femme a la tête imperceptible, l'œil de face, la robe longue en forme de cloche; si elle est retournée, elle pourra représenter une tulipe; chaque partie du corps est attachée à l'autre par des jointures imperceptibles, qui s'augmentent, s'amplifient, se ballonnent comme dans les végétaux; les mains et les doigts sont à peine reconnaissables. Si on les isole de la figure, on croit voir une marguerite en bouton dont les pétales sont encore réunis et à peine visibles. Ce cheval avec ses formes rondes et souples, trois fois trop petit pour son cavalier, n'aurait jamais pu exister;

ce lion avec ses grands yeux tout ronds, son immense museau, ses dents fantastiques, est certainement destiné à effrayer les enfants qui n'ont pas été bien sages [1]; cette flotte qui couvre la mer, toutes voiles déployées, comme formes et comme proportions, doit être certainement la proche parente de celle que l'infante



PARALLÈLE ENTRE LES PALMES PERSANES ET LES PALMES INDOUES.

espagnole avait fait naître, d'après le poète, en effeuillant une rose.

Il existe dans les collections de M. le baron Davillier et du colonel Duhousset, à Kensington et à Sèvres, une certaine quantité de petits carreaux émaillés, représentant un cavalier longtemps désigné comme étant le Schah Abbas II (?), tenant un

1. Voyez le n° 6563 à Sèvres. Il n'y a pas de règle sans exception : ainsi on peut voir dans la collection de M. Schefer deux carreaux de la fabrique de Damas, avec des perruches, exécutées dans la perfection.



BUIRES ET PLATS PERSANS. — MUSÉE DE CLUNY.

Gravure extraite de : *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, par Ph. Burty.

faucon sur le poing; ils sont généralement mieux dessinés, plus finement traités que les autres sujets similaires de la Perse[1].

Dans l'exemplaire de M. Davillier, les fleurs sont dorées et finement exécutées. Cette habitude persane de couvrir de fleurs toute la surface disponible nous rappelle une mode toute gra-



LES COMBATS DE ROUSTEM. — Émail persan. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*.

cieuse qui existe encore aujourd'hui en Italie; elle consiste à couvrir la table, les jours de grande fête, d'une quantité de feuilles de roses et de fleurs de tous genres; tout le service, plats et couverts, émerge au milieu de cette nappe multicolore. De

1. On peut voir dans la collection Schefer, une plaque du Khoraçan à figures de style indou, du XII[e] siècle, émaillée par les Persans comme une œuvre supérieure, qu'ils ne savaient plus faire et qu'ils ont pastichée ou moulée. Nous recommandons à Sèvres le n° 5614, carreaux de revêtements d'une maison d'Ispahan, donné par le colonel Duhousset; ici volent les oiseaux au corps émaillé bleu, aux ailes vert et bleu alternés, au cou blanc et rose; le fond de la plaque est jaune.

même, les sujets, figures et inscriptions, représentés par l'artiste iranien, ne laissent pas un interstice de libre, sans que l'émailleur en ait profité pour y jeter suivant la place disponible un arbuste, une tige, une fleur, ou simplement une feuille.

L'art persan n'a rien de l'état naïf, rudimentaire de l'art chinois. L'ampleur raisonnée de son style le plus ancien prouve sa descendance assyro-babylonienne.

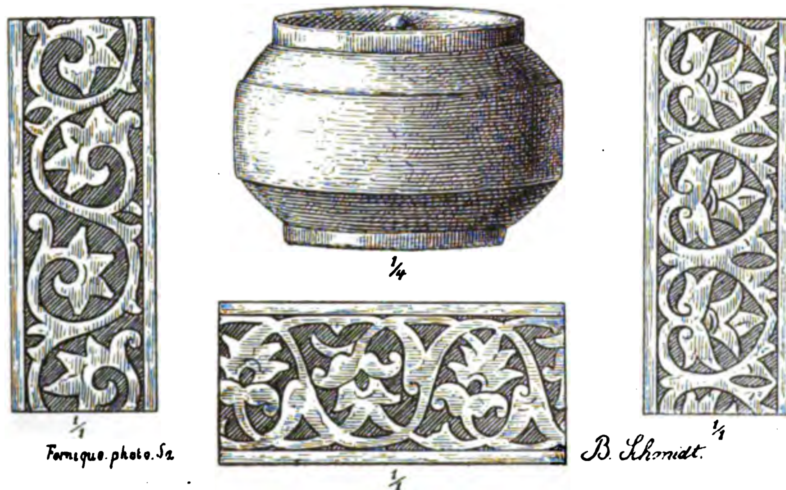
L'art persan est moins souple, moins capricieux et mobile, moins ingénieux et varié que celui des Japonais, il est moins réel dans la ligne, moins riche dans la palette.

Le Chinois et le Japonais peindront le paysage entier comme principe de décoration, la plante la fleur et l'oiseau suffisent à l'artiste persan; derrière lui l'Arabe n'imitera que la feuille et l'enlacement des tiges. Ainsi le premier cherche à rendre l'ensemble et le mouvement des objets, le deuxième leurs formes, le troisième leur arrangement. En somme l'art japonais est simple et vrai, l'art persan oppose la grandeur de certaines masses à la finesse de certaines lignes, l'art arabe obtient par une répétition habile des mêmes motifs une grande richesse et des effets imprévus.

Le nu est exclu de l'art moderne de la Perse comme il l'était de l'art antique. De là une cause d'infériorité et les nombreuses fautes de construction et de proportion de leurs figures. Heureusement le nu n'est pas sensible à travers l'ample habillement particulier à la Perse de toutes les époques, le même que l'ancien costume parthe, couvert de fleurs, de broderies et d'or, adopté par les courtisanes chez les Grecs et les Romains[1], et que l'on

1. HÉROD. *Glio.* Ch. I, 31.





CUIVRES ORNEMENTÉS ET FRAGMENTS D'ÉMAUX PRÉSENTANT LES MÊMES ORNEMENTS.

Collection Ujfalvy. — Musée ethnographique.

représentait comme celui de Bacchus indien. Seulement, dans les sculptures perses la robe a une forme longue, des plis droits et raides que l'on ne trouve pas dans l'art persan[1].

En somme, tout imparfaites et parfois grotesques que soient les reproductions de l'homme et des animaux par l'artiste iranien, nous devons les considérer comme une preuve de la persistance du goût des Persans pour les sujets les plus élevés de l'art.

En principe, l'ornement floral est persan; le mélange de l'ornement géométrique à l'ornement floral constitue le style dit perso-arabe.

L'ornement moresque est purement géométrique, il n'admet aucune figuration florale ou animale; quand celles-ci apparaissent, elles constituent le style dit hispano-moresque.

Les ornements arabes du Caire nous paraissent les plus fins; ceux de Damas, les plus lourds. Les pétales sont moins détachés qu'à Rhodes. La fleurette, la palme allongée, mais non recourbée à l'extrémité comme dans l'Inde, est propre à la Perse.

Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, il semble que les peuples iraniens aient aimé les grands ramages, mais ceux-ci restent pour nous signe caractéristique des faïences de la fabrique persane de Damas.

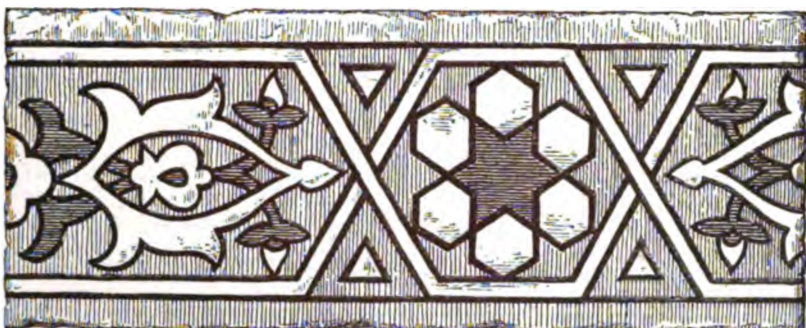
En général, l'ornement persan n'a qu'un seul plan, l'ornement dit arabe deux, le moresque trois.

« Le caractère mixte d'un ornement pur, dit Prisse d'Avesnes, mêlé à une ornementation composée de fleurs naturelles, que nous avons considérée comme étant une des caractéristiques du

1. M. Schefer possède dans sa collection, la plus belle de Paris, deux carreaux émaillés, un peu plus grands que ceux du *Chasseur*, représentant l'un comme l'autre deux femmes debout de chaque côté d'un vase, vêtues avec cette richesse, cette ampleur qui ne le cèdent qu'à la beauté des couleurs, c'est-à-dire de l'émail. Ils sont évidemment de même date mais de meilleure fabrique que les plaques du Chasseur.



1/3



1/3



1/3



1/3 B. Schmidt

BRIQUES ÉMAILLÉES A SURFACE UNIE ET AVEC ÉMAIL DISPOSÉ EN MOSAIQUE

Des mosquées d'Hazret à Turkestan, et Schir-Dar à Samarkande. — Collection Ujfalvy.

style persan, le rend bien inférieur au style arabe ou moresque.» Cette critique ne peut s'appliquer qu'aux compositions persanes d'une date relativement moderne, l'ancien style floral de la Perse était conventionnel et ***absolument monumental.***

La décoration par l'émail d'un monument de la Perse suit tous les principes de l'art. Née de l'architecture adoptée, elle en dépend et la décore, elle est l'expression même d'un besoin, des ressources de la contrée, du goût et de l'époque qui l'a créée, elle suit les convenances, les proportions du monument, elle est en harmonie avec la nature qui l'entoure: délimitée par les lignes générales qui suivent les contours du monument, elle orne et remplit ces lignes. Otez le revêtement d'émail des monuments persans ou arabes et vous les détruisez.

Les anciens émailleurs persans ne semblent pas avoir cherché à obtenir — *comme leurs élèves* dans les faïences de Brousse ou de Constantinople, — une grande diversité de couleurs ; ils se servent rarement du rouge et de toutes les demi-teintes de la riche palette moderne qui donne souvent à une plaque émaillée la finesse et la variété de ton d'un tableau ; ils n'en ont su que mieux obtenir le grand caractère, ne cherchant pas à atteindre l'exacte vérité. Ils sont restés généralement dans la sévère monochromie du bleu, du noir et du blanc, du vert émeraude et du vert jaunâtre, de là chez eux l'unité, la largeur et la simplicité qui créent seules les belles choses.

Il y a toujours, dans les différentes parties émaillées d'un monument persan, une couleur dominante formant le fond de la décoration ; parfois c'est au portique le bleu lapis ou le bleu turquoise ; le vert (la couleur nationale et sacrée) est généralement la note principale de l'émail qui recouvre les dômes.



GRAND PANNEAU EN FAIENCE, PAR TH. DECK.

Style persan. — Exposition universelle de 1878. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Cette prédominance, toujours observée dans le moindre détail de la décoration persane, d'une seule couleur sur toutes les autres donne la loi de l'unité de l'effet dans la polychromie asiatique, de son harmonie qu'il nous serait si facile d'imiter dans nos monuments, le jour où nous l'aurons suffisamment étudiée.

La rareté des tons rouges a été aussi remarquée par Place chez les Assyriens : « Le rouge ne s'y voit jamais, dit-il, peut-être parce que les Assyriens ne savent pas l'employer au feu. » « M. Place a bien conjecturé, dit Beulé à ce propos[1], et je puis justifier cette conjecture par des preuves.

« Le minium, composé de plomb et d'oxygène, doit être soumis à l'action du feu doux et avec beaucoup de précaution : autrement il passe au jaune. A Pompéï, on observe la trace d'incendies partiels, causés surtout par les lampes que les ténèbres du premier jour de l'éruption de l'an 79 avaient forcé les habitants d'allumer partout. Quand les chambres où ces petits incendies ont éclaté sont peintes en rouge, les parties atteintes par le feu ont tourné au jaune, le reste du panneau conservant son beau ton rouge. Ainsi les décorateurs napolitains, quand ils préparent leurs couleurs, savent traiter le *minium*. Ils le soumettent à un feu plus fort, quand ils veulent le décomposer en jaune ; ils appellent cela jaune brûlé. Je suppose que les Assyriens ont été moins habiles, qu'ils ont fait cuire le minium à outrance, et que le jaune orange qui domine dans leurs émaux n'est probablement que du minium brûlé. Il faudra quelques expériences pour vérifier ou réfuter cette hypothèse[2]. »

Il n'y a qu'un malheur à cette observation, c'est que le minium

1. PLACE, *Ninive et l'Assyrie.*
2. *Fouilles et Découvertes*, tome II, page 194.

seul ne peut, en aucun cas, servir à composer un émail rouge ; il entre, il est vrai, dans la composition des couvertes, mais pour former les tons verdâtres, et ce n'est que par le bol d'Arménie ou rouge *matiste* formant relief que les Persans ont pu obtenir le rouge jusque-là inconnu de leurs prédécesseurs les Assyriens.

Les murs du harem de Ninive, de même que ceux des portes, déblayés par Place, étaient émaillés sur un espace de sept mètres de long et sur un mètre de haut.

Les briques, posées à plat, se présentaient par une de leurs tranches couvertes d'un émail colorié, au nombre de douze dans la hauteur. Un lion, un aigle, un taureau, un figuier et une charrue étaient représentés. Deux personnages terminaient chaque côté de la scène.

Le bleu servait de fond, le jaune marquait les formes des sujets, les feuilles du figuier étaient vertes, les chairs des deux personnages d'un ocre foncé, le noir arrêtait tous les contours et, à la barbe et aux cheveux, les filets d'encadrement étaient blancs.

Le jaune sur les bijoux simulait l'or. Les teintes simplifiées et conventionnelles — comme les formes — donnaient une grande puissance à l'effet décoratif de l'ensemble. Déjà la grosseur du fruit du figuier était exagérée proportionnellement à la tige, habitude imitée dans la suite par l'art persan[1].

1. Les Persans ont une passion extrême pour les fleurs, dit Jacquemart (p. 200), les poètes ne se contentent pas de chanter leur beauté, ils leur prêtent un langage qui est devenu vulgaire : on peut dire que les plantes sont, dans l'Iran, le livre des illettrés ; ceux qui ne peuvent manier le calame ou roseau à écrire, correspondent au moyen de ces bouquets expressifs appelés *salams*. Dans ce langage particulier la tulipe exprime l'amour, et Chardin rapporte avoir vu dans les palais des rois, à Ispahan, un vase garni de cette fleur et portant l'inscription suivante : « J'ai pris la tulipe pour emblème ; comme elle j'ai le visage en feu et le cœur en charbon. »

A la fête des tulipes, les plus curieuses variétés sont exposées dans l'intérieur du



CUIVRES ORNEMENTÉS DE TASCHKEND ET FRAGMENTS D'ÉMAUX AVEC LES MÊMES ORNEMENTS
Collection Ujfalvy. — Musée ethnographique.

« L'émail babylonien, dit Place *(Ninive et l'Assyrie*, t. II, l. II, p. 253), saillant, très adhérent à la brique, brille d'un vif éclat; il est dur comme la porcelaine. Celui de Ninive est tendre, se détache facilement et semble une glaçure peu cuite[1]. Les figures, cernées d'un creux sensible, font croire qu'avant la couleur le contour était tracé au stylet sur l'argile molle. »

Nous avons au Louvre des fragments émaillés assyriens, dans la première salle du musée Campana: fragments d'un vêtement, jaune brillant; le noir a été passé sur lignes creuses; pétales blancs d'une fleur, entourant un cœur jaune, un peu en relief, cernés de noir et se détachant sur un fond bleu; fragments d'une aile d'un émail très vitreux, les plumes sont modelées légèrement en relief; fragments d'un tronc de palmier se détachant en portion de cylindre jaune sur fond bleu[2].

On le voit, ce sont toujours les mêmes principes, appliqués plus tard par les Persans : les couleurs primaires largement employées, auxiliaires de la forme, remplissant les contours des figures pour les déterminer et les préciser.

Les Chinois ont bordé le plus souvent leurs figures d'une ligne blanche pour les distinguer du fond ; les Assyriens, et,

harem ; les femmes se parent, les lumières brillent, la musique mêle ses accents au concert des voix humaines pour rompre la monotonie d'une vie claustrale et inoccupée.

Si la rose n'a pas sa fête spéciale, les poètes lui réservent dans leurs chants la place d'honneur ; Sadi lui a consacré cette pièce charmante :

« Je vis un jour quelques roses placées avec de l'herbe fraîche, et je dis : « Comment l'herbe vile a-t-elle osé s'asseoir à côté de la rose odorante ? »

« Elle me répondit : « Tais-toi ; l'être généreux n'oublie pas ses anciens amis ; « quoique je n'égale pas le parfum ni l'éclat de la rose, nous n'en sommes pas moins « nées sur le même sol. »

1. Ces différences ne peuvent tenir qu'à la terre employée et de mauvaise qualité.

2. Voir *Musée Napoléon III*, par M. Adrien de Longpérier. (Liv. II, pl. 4.)

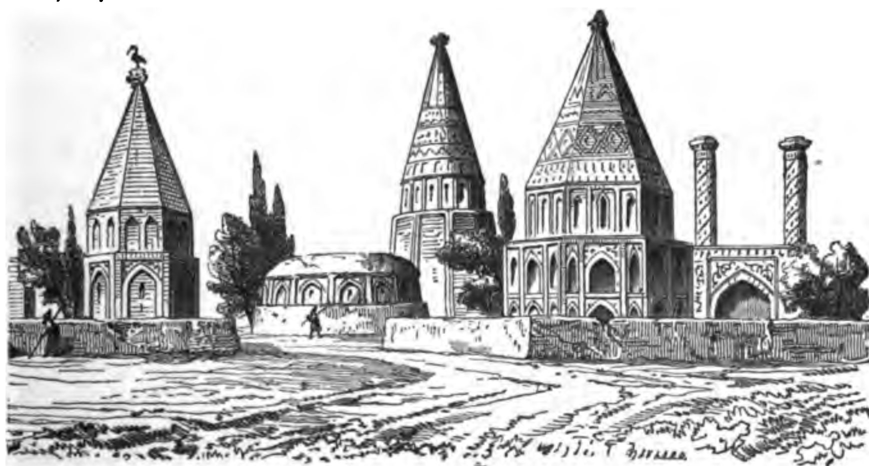
probablement à leur exemple, les Perses ont préféré la bordure noire, sans exclure complètement le premier système.

Les tons sont toujours posés à plat et sans modelé, aussi bien dans les émaux assyriens que dans ceux des Persans, des Indous et des Maures.

Dans les émaux persans les plus anciens, de même qu'à Damas, dominent le *bleu* et le *vert*, Rhodes y ajoute le *violet ;* le Caire, le *jaune*, Nicée, Brousse et les Maures d'Espagne, le *rouge* et l'*or*.

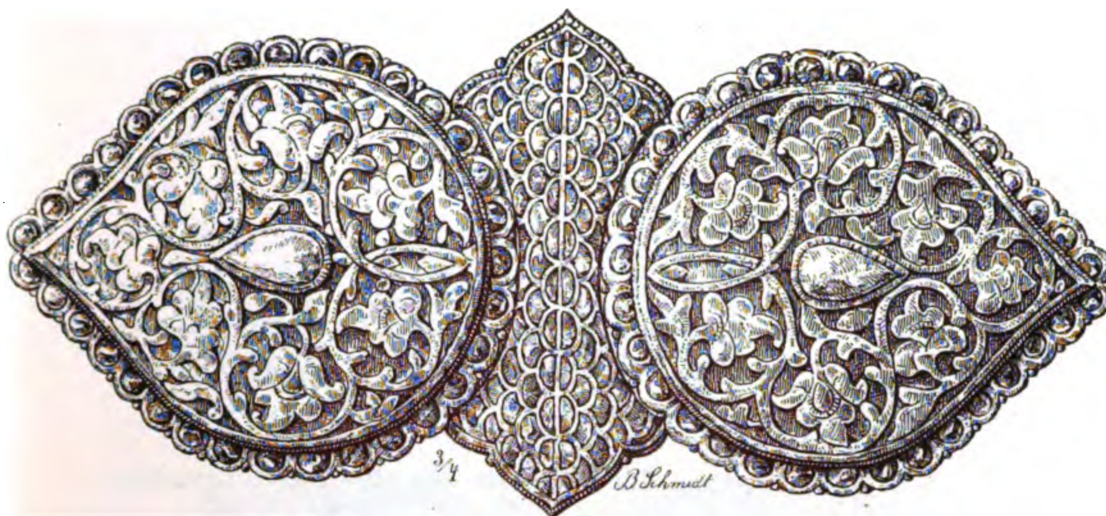
Ainsi, à chaque pas que l'art de l'émailleur persan fait vers l'Occident, la palette s'enrichit et perd sa grande sévérité. Peu à peu, l'artiste asiatique dévoyé, influencé, veut lutter avec l'Occident, abandonne toutes ses traditions, et les plaques modernes que l'on peut voir à Kensington, pareilles à certains foulards, sont chargées de fleurs roses sur fond jaune et violet, *ni vraies, ni conventionnelles*, lourdes et désagréables de ton, au contour indécis et laissant parfois apercevoir entre elles des maisons, même de petites villes, que l'on distingue avec peine, dont on ne comprend pas l'utilité, et grossièrement indiquées. L'ambition augmente avec l'impuissance de l'art de l'émailleur moderne[1].

1. Lire la brochure intitulée : *Recherches sur l'histoire de la peinture en émail*. Dussieux, Paris, 1841.



TOMBEAUX A KOOM. — MONUMENTS DE LA PERSE — Coste.

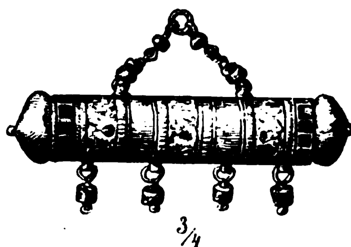




BOUCLE DE CEINTURE EN ARGENT, INCRUSTÉE DE TURQUOISE.
Coll. Ujfalvy. — Musée ethnogr.

III

LA TURQUOISE EN PERSE



Nous avons dit qu'il y a toujours, dans les différentes parties émaillées d'un monument persan, une couleur dominante formant le fond de la décoration; parfois c'est au portique le bleu lapis ou le bleu turquoise, le vert est généralement la note principale de l'émail qui recouvre les dômes.

La vogue du vert et du bleu en Perse dès les temps antiques nous semble avoir été amenée par l'imitation des tons de la turquoise.

Cette contrée possède les mines de turquoises les plus riches qui existent; elle les a toujours employées avec prédilection pour embellir et colorier les objets les plus usuels comme les plus précieux. Aussi, ces pierreries méritent-elles que nous nous arrêtions à leur histoire, à leur usage et à l'influence qu'elles ont pu avoir sur le goût et les traditions de l'art de la Perse et de l'Asie centrale.

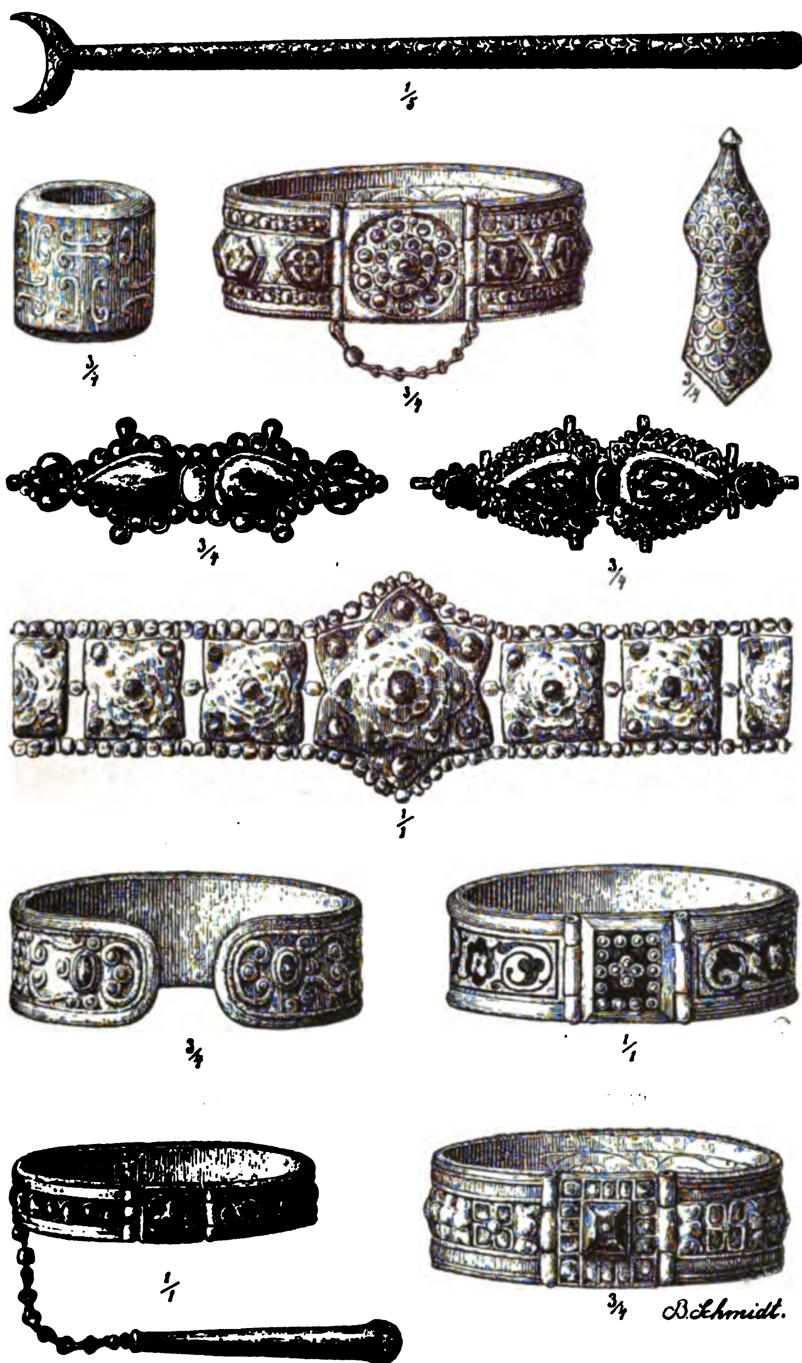

1/1
BOUCLE D'OREILLE [1]
Coll. Ujfalvy.

La turquoise, ou plutôt les turquoises, tel est l'élément principal de décoration des bracelets comme des colliers, de la selle du cheval ou du fouet du cavalier; les turquoises placées dans tous les interstices de la pièce, serrées l'une près de l'autre, et usées ensuite dans le même plan, contournent et couvrent les petits objets de luxe de la Perse et de l'Asie centrale, de la même façon que l'émail couvre ou tapisse entièrement les monuments de ses cités[2].

Le synonyme grec de *smaragdus* avec vert nous fait pencher à croire que c'était parmi les couleurs de la turquoise, celle que l'on préférait dans l'antiquité; ainsi les rares exemples de gravures antiques sur turquoises que nous possédons sont de couleur verte; tel le buste de Tibère (cabinet de Florence), dont la tête ronde-bosse,

1. Toutes les gravures représentant des objets de la collection Ujfalvy sont extraites de l'Atlas des étoffes, bijoux, aiguières, etc., de l'*Asie centrale*, par Ch. de Ujfalvy. E. Leroux, éditeur.

2. « Tout est turquoise dans ce pays, dit Madame de Ujfalvy (*De Paris à Samarkande*) les pierres, le ciel et jusqu'aux monuments. »



BATON DE COMMANDEMENT OU SCEPTRE

Boucle ancienne ; boucle moderne ; collier ; bracelet ancien ; bracelet moderne ; bracelet de petite fille avec porte sucre ; bracelet ancien. Tous ces objets rapportés de l'Asie centrale, par M. de Ujfalvy sont en argent incrusté de turquoises. — Musée ethnographique. Dessin de Schmidt.

est de la grosseur d'une noix, tel celui de Livia, provenant de l'ancien cabinet de Marlborough, etc.

On a longtemps discuté sur l'usage de la turquoise dans les civilisations antiques, et sur son identification avec plusieurs pierres mentionnées par Pline. Suivant nous, M. King a démontré victorieusement que l'on ne devait pas la trouver dans le callais ou callaina, qui n'est autre que le péridot *(jaspis aerizusa)* ou jaspe *céralé*, lequel s'identifie parfaitement avec la saphirine chalcédoine (jaspe). Il est évident que c'est l'*émeraude* (smaragdus) *herméenne* ou *perse* (Persicus) de Démocrite, décrite par cet auteur, qui est le nom classique de la turquoise analogue à la pierre ou à l'ivoire fossile, parfaitement définie par Théophraste[1].

Nous pouvons donc supposer que l'architecture antique persane a dû préférer l'harmonie verdâtre de la turquoise pour l'émail, cette couleur devenue sacrée par la suite, et qui fut dès l'origine, celle des étendards de l'Islam, du Prophète et de ses descendants.

Il semble que l'exploitation successive des mines de turquoises du nord de la Perse, principalement dans la province de Khorasan, près de la ville de Nésébahur, a amené les Orientaux, de l'antique emploi des nuances vertes, préféré à toutes les nuances du bleu, depuis le ton intense jusqu'au bleu blanchâtre ou laiteux, en passant par l'azuré, c'est-à-dire par tous les tons naturels des turquoises orientales, de vieilles ou de nouvelles roches. Aujourd'hui, on ne trouve plus guère que ces dernières, encore sont-elles de mauvaise qualité; les mines de turquoises des vieilles roches étant épuisées, après avoir fourni, durant des

1 *Traité des pierres*, ch. LXV.



CUIVRES ORNEMENTÉS DE TACHKEND.
Collect. Ujfalvy. — Musée ethnographique du Trocadéro.

siècles, à tous les caprices de l'Orient, et plus tard à ceux de l'Europe. Celle-ci, à la suite des croisades, émerveillée de l'ornementation magnifique que donnaient ces pierres aux harnachements et aux armes des Turcs, les importa dans l'Occident, sous le nom de *turquise* ou *turquoise*, dénomination fausse d'origine, qui leur est toujours restée. Mais leur vrai nom, encore usité aujourd'hui en Perse, est : *firouz*, mot qui signifie : *bonheur*, et exprime clairement toutes les propriétés miraculeuses qu'on leur attribuait, car les Persans s'imaginent même encore aujourd'hui que cette pierre a la propriété de préserver de la mort violente et qu'elle protège la vertu, car elle perd ses couleurs, et se brise dans les mains du possesseur trop indifférent. (La turquoise osseuse s'altère par la chaleur du lit et la transpiration.)

Les Hindous, qui possèdent dans leur territoire de riches mines de turquoises, et sont de tous les peuples du globe les plus portés aux croyances mystiques et surnaturelles, avaient adopté les mêmes superstitions.

De ces deux courants, les idées talismaniques ont pénétré en Europe. Les officiers russes portent souvent en guise de talisman une bague ornée de turquoise. Les Russes, qui sont très superstitieux, attribuent encore aujourd'hui, à cette pierre, le don de *porter bonheur*.

On a longtemps contesté l'usage de la turquoise par les joailliers de l'Égypte; les découvertes de M. Mariette ont établi la présence de ce minéral sur les armes et les bijoux de la XVIII[e] Dynastie, comme le *mafek*. On extrayait la turquoise des ruines du Sinaï, notamment à Sarbout-el-Khadem[1]; elle y est

1. CHABAS, *Études sur l'antiquité historique, d'après les sources égyptiennes*, 2e édition, 1873, pages 21, 29, 30, 31.

d'un bleu très pâle et se décolore promptement, de là, sans doute, l'usage peu fréquent qu'on en a fait.

Ce sont surtout les Grecs qui, les premiers en Europe, introduisirent le goût de la richesse sévère, discrète, que donne la turquoise dans la joaillerie, et cela quand, à la suite des conquêtes d'Alexandre en Perse, ils s'approprièrent en masse toutes les richesses des Achéménides : plats, coupes, armures, dans lesquelles une profusion de ces pierres incrustées dans l'or formaient l'élément principal. Ainsi[1], plus tard, le fourreau seulement de l'épée de Mithridate fut estimé quatre cents talents (deux millions de francs).

Le même goût pour le luxe persista à travers toutes les révolutions sociales et religieuses de l'Asie. La richesse insensée de toutes les Dynasties qui se sont succédé en Perse, séleucides, arsacides, sassanides ou des califes leurs successeurs, est devenue proverbiale comme les dénombrements de leurs trésors ont toujours paru fantastiques à nos pauvres civilisations occidentales.


BOUTON SARTE EN ARGENT ORNÉ DE TURQUOISES.


AMULETTE KIRGHISE Coll. Ujfalvy.

Jusqu'à ces dernières années la race des Ottomans est restée l'héritière du luxe de l'Asie Mineure. Un sultan alla jusqu'à entretenir à la *Seracyane* (sellerie) de Constantinople, quatre mille orfèvres joailliers qui travaillaient à l'ornementation des selles, housses et étriers. Une bride

1. « Le Syrien Héliogabale se montra incidemment à Rome paré de la tunique perse rehaussée de pierreries (turquoises et autres). Byzance fit une règle de cette exception ; le nom et la coupe de plusieurs vêtements y furent empruntés à la Perse. » De Linas, *Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, page 296.

Nous donnons p.213 quelques aiguières anciennes où nous croyons que l'on retrou-

et une croupière étaient estimées un million, et à la fête de la circoncision de Mahomet III, la corporation des joailliers du *Bezestân* étalait sur ses habits la même somme de perles et de pierreries[1].

De nos jours, la joaillerie persane, après des milliers d'années, malgré l'infériorité des matériaux et la médiocrité des fortunes, a conservé la tradition des pierreries incrustées dans l'or. Une des plus grandes différences que l'on puisse signaler dans son application moderne, c'est que parfois les bijoutiers orientaux, au lieu d'incruster les turquoises dans l'or, incrustent aussi l'or dans les turquoises.



COFFRET POUR RENFERMER LE CORAN, EN OR ET ARGENT, ORNÉ DE TURQUOISES
Coll. Ujfalvy. — Musée ethnographique.

Leur procédé consiste à graver, sur ces pierres, des chiffres et des arabesques, qu'ils remplissent ensuite d'or fin et frappent comme sur de l'acier damasquiné. Vu la fragilité de la substance, il faut qu'ils procèdent avec une grande légèreté, ou qu'ils aient un moyen inconnu aux lapidaires européens.

vera toutes ces qualités de forme solide et élégante, de galbe dans la courbure générale, d'ornementation tantôt massive, tantôt gracieuse, qui résume bien l'art, malheureusement perdu, de l'ancienne orfèvrerie orientale. Les aiguières modernes de la même collection ne présentent plus aucun de ces contrastes heureux.

1. MICHEL BAUDIER, *Histoire générale du sérail.* Paris, 1624. — DE LINAS, *Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée,* page 268.

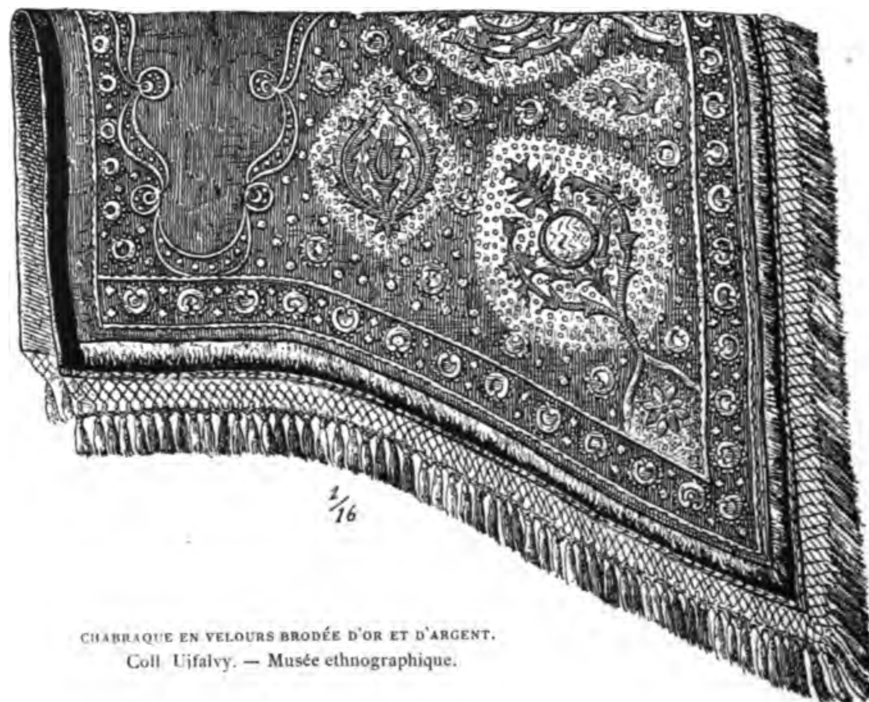
Généralement les dessins gravés sur l'or des bijoux persans sont les mêmes que ceux des émaux qui couvrent les mosquées. Parfois quelques coraux placés habilement au milieu des turquoises y jettent leur note gaie et toujours harmonieuse. Des pendeloques de verre coloré s'ajoutent à la pièce principale du collier; la légèreté compense ainsi une richesse quelque peu lourde, comme les sveltes minarets accompagnent l'immense nef des mosquées.



BIJOU ARABE MODERNE. FORMÉ DE TURQUOISES ET DE PIERRERIES. AGRAFE DE CEINTURE.
Trente centimètres de longueur sur quinze de hauteur. Chaque pas de la femme chargée de ces pendeloques est accompagné d'un bruissement particulier qui dénonce la richesse à travers les voiles dont elle se couvre au dehors. — Dessin de D. de Nottes. — *La Mosaïque.*

Le costume d'un cavalier usbeg est certainement la pièce la plus riche rapportée par M. de Ujfalvy. Il est difficile de donner à l'esprit l'impression que produisait dans la salle spéciale du Musée ethnographique, — tel qu'il était organisé au Palais de l'Industrie, — le harnachement du cheval et la magnificence de l'étoffe de la selle. On se trouvait au milieu d'un ensemble d'émaux et de bijoux dont la note harmonieuse, dis-

crète, verte ou bleue, vous entourait de toutes parts; ainsi qu'au milieu d'un ensemble symphonique, vibre et étincelle chaque note de fanfare, de même apparaissait, brillait à l'œil et nous est



CHABRAQUE EN VELOURS BRODÉE D'OR ET D'ARGENT.
Coll. Ujfalvy. — Musée ethnographique.

restée dans l'esprit la note rouge pourpre de sa moelleuse étoffe veloutée et tissée de fruits d'or, d'argent et de perles fines[1].

1. On peut voir au Trocadéro non seulement les bijoux, mais aussi un groupe de types de ces contrées avec leurs étranges costumes « le paysan sarte marchand de volailles, se rendant au marché monté sur son âne, avec son turban grossièrement roulé autour de la tète et son cafetan de coton aux couleurs éclatantes, la femme du peuple soigneusement voilée, comme il convient dans un pays où la bigoterie musulmane est poussée à son comble : le vieux derviche à l'air hagard, à la barbe de bouc, au bonnet pointu de drap soutaché et brodé de versets du Koran, à l'écuelle de noix de coco. » « Le type rude et laid du Tatar au teint brun-jaune, à la barbe rare, aux yeux petits, à la face large, se retrouvent là comme s'ils étaient en vie. »

L'Anthropologie à l'Exposition universelle, par Girard de Rialle. — *L'Art*, 28 février 1875, page 191.

Pauvre et triste époque que la nôtre, qui ne sait même plus imiter de telles merveilles! L'Orient perd de plus en plus l'esprit de ces décorations pompeuses, et l'Occident est tombé dans les tons fades et neutres, dans la froide monochromie de l'or et dans la minutie de l'exécution!



1/1

ORNEMENT DE COIFFURE KIRGHISE, OR, PERLES FINES ET TURQUOISES
Collection Ujfalvy. — Musée du Trocadéro.



LES ARMES DE LA PERSE

Exemples de la variété des formes dans l'orfèvrerie persane, par le colonel Duhousset.

IV





Les plaques émaillées qui portent des inscriptions sont généralement les plus grandes, et ce sont celles qui possèdent des reflets métalliques dorés ou nacrés.

Elles proviennent le plus souvent de tombeaux de saints et d'édifices religieux.

Le goût asiatique pour la dorure et les brillants effets des métaux remonte à la plus haute antiquité. « Je me suis assuré, dit Texier, parlant de Persépolis, qu'il n'y a pas un coin du palais où l'on ne retrouve de la peinture la plus délicate et la plus soignée; il en était de même à Khorsabad, à Nimroud et Ecbatane, capitale de la Médie, où, selon Polybe, décrivant le palais des rois de Perse, les portiques, les péristyles, les lambris étaient revêtus de lames d'argent et de lames d'or qui furent pillées par les soldats d'Alexandre. »

Nous avons dit que Layard avait trouvé à Khorsabad des fragments d'anciennes poteries enrichis de dessins, *avec des reflets métalliques* semblables à ceux des faïences hispano-moresques. On en a trouvé aussi dans les ruines de *Rhagès* ou *Rhei*, provenant des fabriques de cette ville importante mentionnée

dans le livre de Tobie, et reconstruite plusieurs fois jusqu'au v[e] siècle de l'ère chrétienne.

C'est en raison de ces découvertes que plusieurs savants ont pensé trouver les faïences anciennes de l'Asie, celles à reflets métalliques, dans les vases murrhins provenant, nous dit Pline, du royaume des Parthes et de la Caramanie[1].

En 1867, les amateurs se sont disputé, à l'hôtel Drouot, trois plaques de revêtement provenant de la mosquée de Natinz (du XII[e] au XIII[e] siècle), couvertes d'ornements, d'arabesques *à reflets métalliques* vert de cuivre assez pâle sur fond d'émail blanc stannifère avec l'inscription : « Au nom du Dieu clément et miséricordieux », plaques remontant à l'époque du califat et présentant les rapports les plus étroits avec l'art hispano-moresque.

Chardin dit que les carreaux de la mosquée de Koom étaient ornés d'arabesques et rehaussés d'or et d'argent.

Ainsi le reflet d'or, un peu cuivreux, si admiré dans les vases de l'Alhambra, se retrouve partout en Asie et certainement en est originaire.

A l'époque persane, ces reflets de cuivre verdâtre un peu pâle, étaient obtenus avec la plus grande facilité au moyen d'un tour de main que nos émailleurs modernes n'ont pas su découvrir.

Il nous a paru que la belle époque des inscriptions (du moins dans la riche collection de Kensington) est entre le X[e] et le XIV[e] siècle. Entre le X[e] et le XI[e] généralement, les lettres émaillées en bleu se détachent sur l'or verdâtre, le bleu a des nuances blanches. Au XV[e], il y en a beaucoup dont les lettres bleues n'apparaissent

1. PLINE. *Hist. nat.*, liv. XXXVII, chap. XIII. *De Gemmis.*

sur le fond de la même nuance qu'à l'aide des petites fleurettes émaillées en blanc dont il est recouvert suivant la mode persane.

Sèvres possède aussi quelques beaux spécimens d'inscriptions à reflets métalliques : citons les numéros 6520, 6573, pour la richesse des reflets, le numéro 6926 pour le beau caractère des lettres aux formes carrées, d'un effet très décoratif, et la plaque provenant du tombeau de Mahomet à Médine. Enfin, dans la collection de M. Schefer, le fragment d'une inscription sculptée, complètement recouvert, fond et lettres, d'un bleu métallique, provenant du *Sultanieh*.

« M. Louis Cesson, dit M. Burty[1], a fait des expériences très concluantes sur les lustres hispano-moresques : « Le cuivre et l'argent n'étaient pas toujours employés simultanément ; ainsi, les faïences à lustre de cuivre rouge foncé ne contiennent que du cuivre ; l'argent était ajouté au cuivre pour diminuer l'intensité de la couleur, lui donner un reflet plus doux. Le tour de main, l'étude de l'action du feu entrent aussi pour beaucoup et ne peuvent se décrire. Autrefois ils se transmettaient jalousement parmi les membres d'une corporation. Il paraît du reste que le musée de South-Kensington possède avec le manuscrit original de Piccolpasso, potier durantinois, un chapitre qui est demeuré inédit sur les lustres métalliques et les irisations. On s'explique mal qu'un musée aussi libéral n'ait point encore transcrit et publié un document aussi curieux. »

L'habitude de couvrir et d'orner les murs d'inscriptions religieuses ou de dédicaces commémoratives paraît aussi ancienne que le monde. Dès les premières dynasties, les temples de l'Égypte y puisent leurs principaux motifs de décoration. De même

1. Burty. *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, page 66. Ducrocq, éditeur.

à Babylone, non seulement les sculptures qui couvraient les monuments avaient tous les fonds disponibles couverts de légendes intaillées, mais de grandes inscriptions émaillées couraient sur les murailles. Nous avons au Louvre quelques briques vernissées provenant de Babylone, sur lesquelles sont peints des caractères cunéiformes anciens de grande dimension, émaillés en blanc sur fond bleu, tous provenant évidemment d'un même texte rapporté par M. A. de Longpérier au temps de Nabuchodonosor.

« Ces sortes d'inscriptions murales, au témoignage de la Bible[1], ont été très affectionnées des races sémitiques et sont devenues, entre les mains des Ninivites, un puissant moyen de décoration polychrome. »

Les deux plus grandes tuiles persanes du musée de Kensington sont des fragments de pierres tumulaires; l'inscription de la principale peut se donner comme le type normal et général du style épigraphique de ces monuments. La voici telle qu'elle a été traduite par M. Nicolas, attaché à la légation française de Téhéran : « *Dieu qui entend et qui voit. Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu. Mahomet est son prophète. Ali est son lieutenant. La victoire vient de Dieu.* »

Pourtant parfois l'inscription se rapporte au souverain qui a construit l'édifice. Ainsi, sur la frise en faïence de la mosquée d'Omar à Jérusalem, on lit : « *A fait renouveler cette faïence Sa Hautesse noble et royale, notre maître le sultan Soliman, fils de Sélim, fils de Bayazid..., en l'an 969* », et : « le mot *Quachâni*,

1. « Lorsque ayant passé le Jourdain, vous serez entrés dans la terre que le Seigneur vous donnera, vous élèverez de grandes pierres, vous les enduirez de chaux et vous y écrirez toutes les paroles de la loi. » *Deut.*, ch. XXVII, v. 2 et 3.



INSCRIPTION PERSANE. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

dit M. de Voguë[1], par lequel est désignée la faïence, indique son origine ; elle vient de la ville de Quachan, en Perse, renommée pour ses fabriques. »

Les caractères persans sur fond blanc, bleu, verdâtre, ou détachés sur le reflet de l'or et de l'argent, forment la donnée la plus riche, l'effet le plus grandiose, le plus satisfaisant système de décoration que l'on puisse imaginer. Combien il est regrettable que nos architectes décorateurs en aient abandonné l'emploi ! Saint-Pierre de Rome donne le dernier grand exemple d'une inscription monumentale, placée autour de la coupole intérieure, contournant comme une auréole le maître-autel de la métropole ; les colossales lettres d'or : TU ES PETRUS ET SUPER HANC PETRAM ÆDIFICABO ECCLESIAM MEAM, etc., d'un mètre et demi de haut, laissent une impression solennelle et *inoubliable* de cette partie de l'édifice.

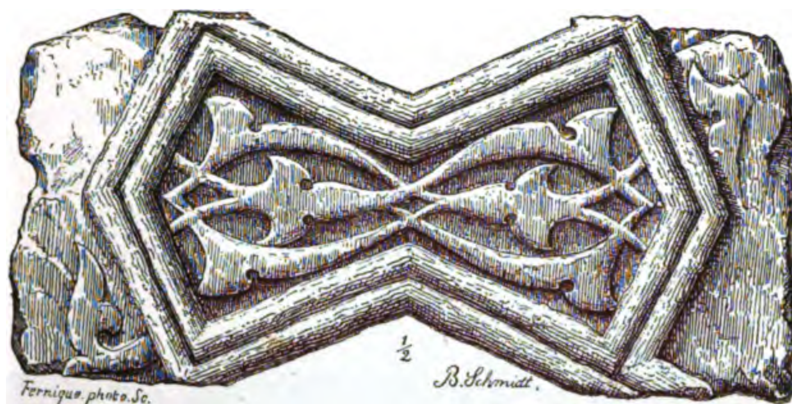
1. De Voguë. *Le Temple de Jérusalem*, page 98.



TOMBE D'ESTHER (?). — C ste.



SOPHANA. COUVENT DE DERVICHES. — Coste. *Monuments de la Perse.*



BRIQUE ÉMAILLÉE EN RELIEF DE DJANEKEND
Ruines d'une antique cité dans les environs de la mer d'Aral. — Collection Ujfalvy.
Musée ethnographique.

V

EXAMEN DES BRIQUES ÉMAILLÉES DU MUSÉE

USQU'ICI nous ne pouvions étudier que dans les ouvrages et les reproductions gravées ou coloriées, les monuments persans et arabes, mosquées, bains ou fontaines des différentes parties de l'Asie centrale et de l'Asie Mineure, et les émaux inaltérables, qui les recouvrent comme d'une couche de diamants. Le Musée ethnographique présente, pour la première fois à Paris, aux artistes et aux savants, une série suivie et complète des faïences émaillées provenant de diverses époques de cette céramique architecturale.

Le fragment le plus ancien de la collection Ujfalvy provient de la mosquée de Gour Emir (tombeau de Tamerlan); c'est une pièce non sculptée, mais couverte de fleurs peintes, dont l'ensemble : « moelleux comme un velours, diapré comme un cache-

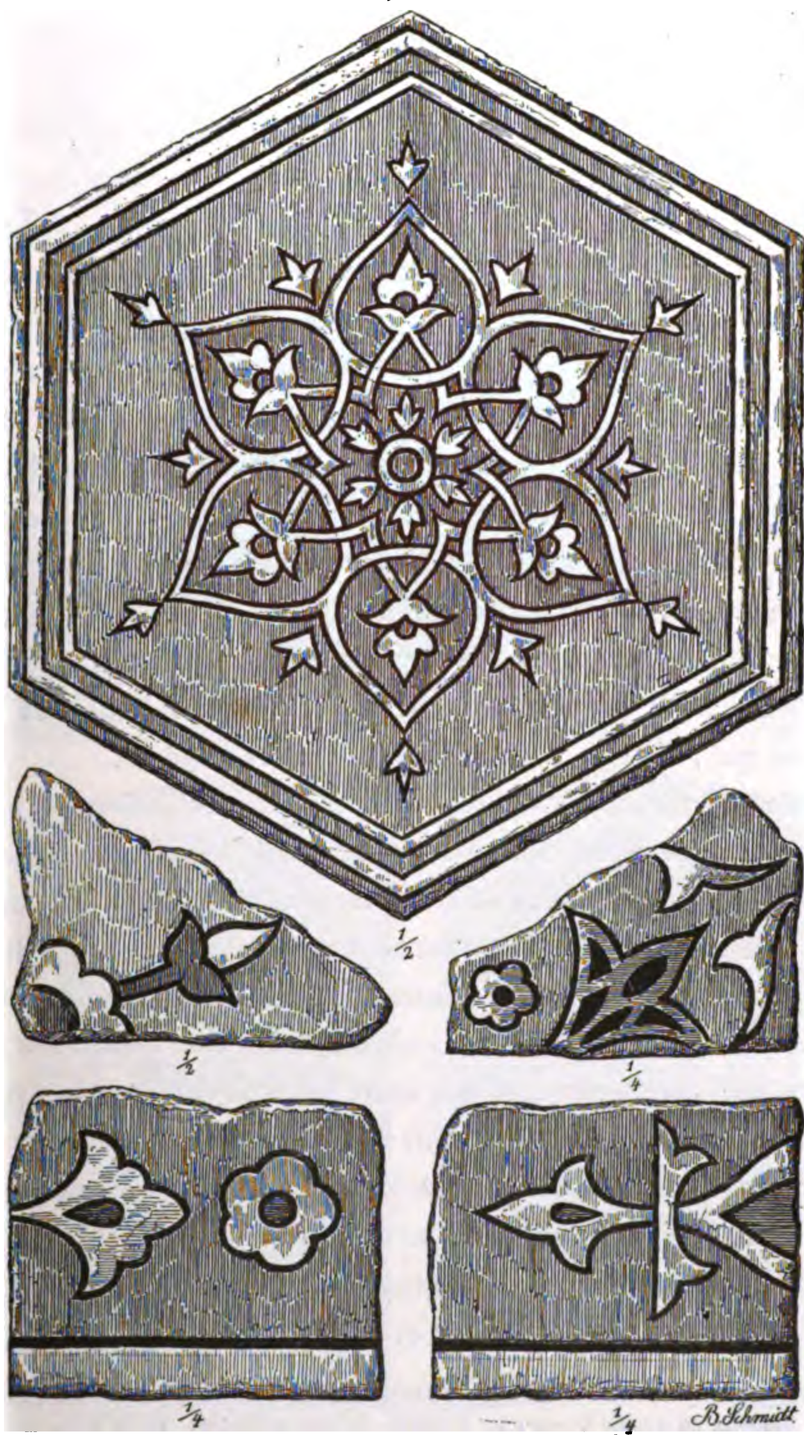
mire, » passe par les plus riches couleurs de la faïence émaillée. A la base, un splendide bleu lapis, ce bel émail bleu que les Égyptiens semblent avoir inventé, est couché près d'un vert tendre qui en fait valoir tout l'éclat; là les arabesques jaunes et vertes se découpent sur un noir, dont l'intensité nous semble amenée par des nuancés dans la pâte.



BRIQUE ÉMAILLÉE DE SAMARKANDE (ÉMAIL DISPOSÉ EN MOSAIQUE).
Mosquée de Gour-Emir. — Tombeau de Tamerlan. — Collection Ujfalvy. — Musée ethnographique.

C'est ainsi que, dans leurs tapis, les Orientaux évitent la violente opposition de plusieurs couleurs se superposant, et marient délicieusement les tons les plus éclatants et les plus opposés. Les dessins forment mille gracieuses combinaisons de fleurs et de feuillages parfois ornemanisées avec un goût exquis : ce sont souvent des interprétations de la nature, analogues aux anciennes tapisseries persanes. On retrouve la rose, la tulipe, l'œillet, la jacinthe, le cyprès, etc., à travers la régularité de l'interprétation architecturale, même les diverses combinaisons de la fleur de lotus, origine présumée de la fleur de lys des rois de France, pendant les croisades (?).

Un art un peu différent a créé la plaque du musée provenant de la mosquée du Schah-Sindeh, la seule mosquée de



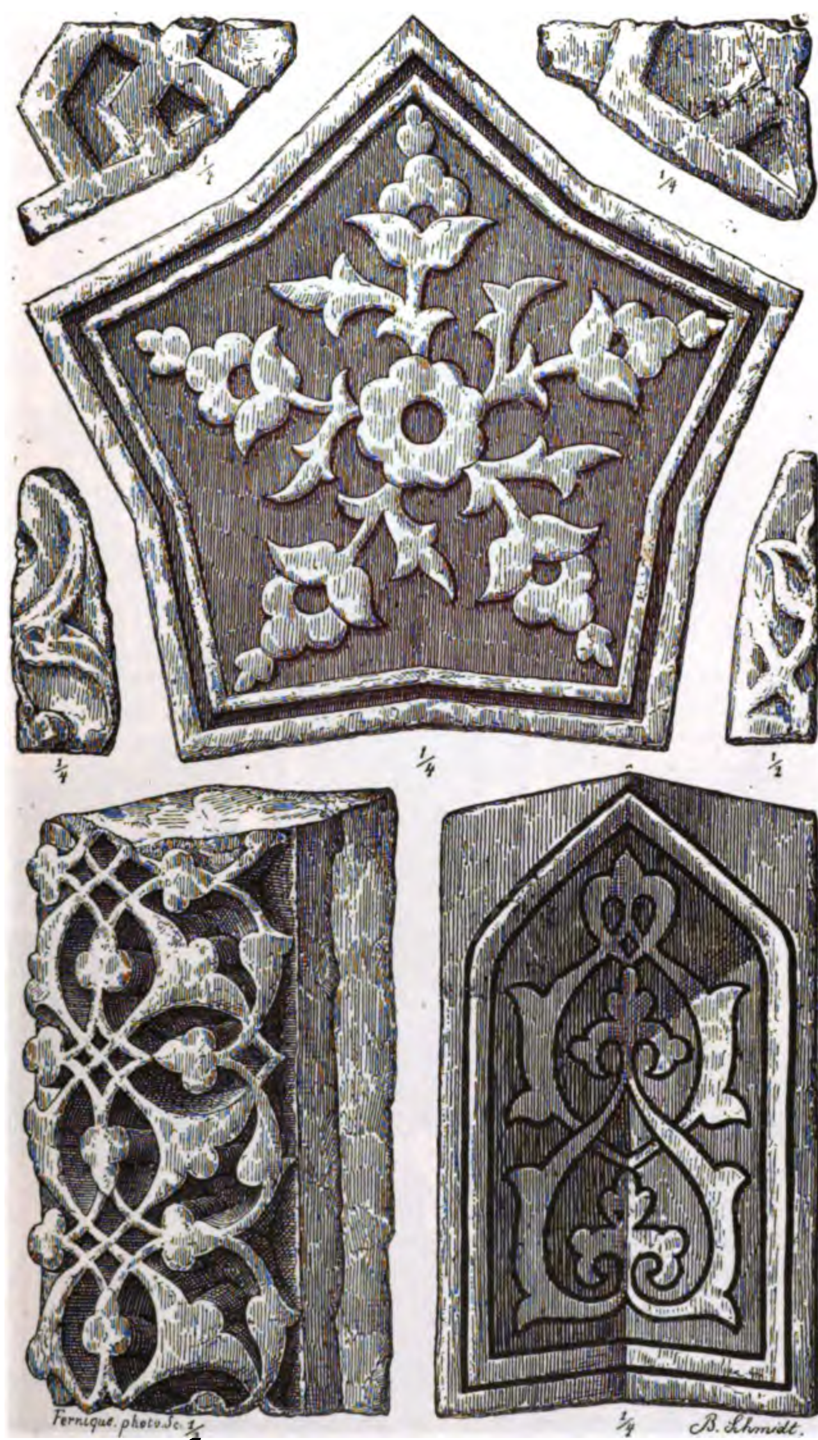
BRIQUE ÉMAILLÉE A SURFACE UNIE DE LA MOSQUÉE D'HAZRET, A TURKESTAN.
Fragments de briques émaillées (émail disposé en mosaïque) de la même provenance.
Collection Ujfalvy. — Musée ethnographique.

l'Asie centrale qui soit couverte d'un émail, d'un ton unique, vert clair; l'ornement est modelé dans un relief très élevé, de manière que la seule couleur dont la pièce est revêtue soit nuancée par les ombres noires que projettent les traits profonds de la sculpture. Les yeux sont vivement attirés sur une belle plaque convexe, provenant de la mosquée de Schir-Dar. C'est un bouquet étincelant de fleurs blanches découpées sur un fond bleu. Mais quelle intensité, quel éclat les Orientaux ont su obtenir avec deux tons! Le fond bleu est si modelé que l'émail semble passer du clair de l'azur transparent au noir opaque; un second dessin de feuilles vertes, habilement placé, vient encore le faire valoir. Il semblerait que, dans une couche de saphirs, les génies d'Aladin aient jeté des filets d'émeraudes, sur lesquelles des fleurs que l'on croit des opales, sont venues se poser.

En comparant plusieurs pièces de cette collection, il nous semble entrevoir une loi à peu près absolue: *quand la plaque est sculptée, elle n'est émaillée que d'un seul ton*[1]. Dans la plaque précédente, l'ornementation est seulement produite par les différentes couleurs de l'émail; dans celle du Schah-Sindeh, nous avons vu que, complètement sculptée, elle n'était recouverte que d'une seule couleur; dans une autre pièce de la même mosquée, la ligne et la couleur forment une heureuse alternance; ici une bande plate est ornée de dessins de diverses nuances, là une bande sculptée est couverte par un ton unique de l'émail.

Sur la même plaque, les ornements peints et les ornements sculptés sont toujours alternés et non juxtaposés.

1. Cette loi n'est pas absolue pour toute l'Asie. C'est ainsi que parfois les sujets sont modelés en « *goutte de suif* » et émaillés de tons différents. Deux belles plaques avec fleurs en relief et émaillées de tons variés, dans la collection Schefer, en sont de charmants témoignages. Elles proviennent d'Ispahan.



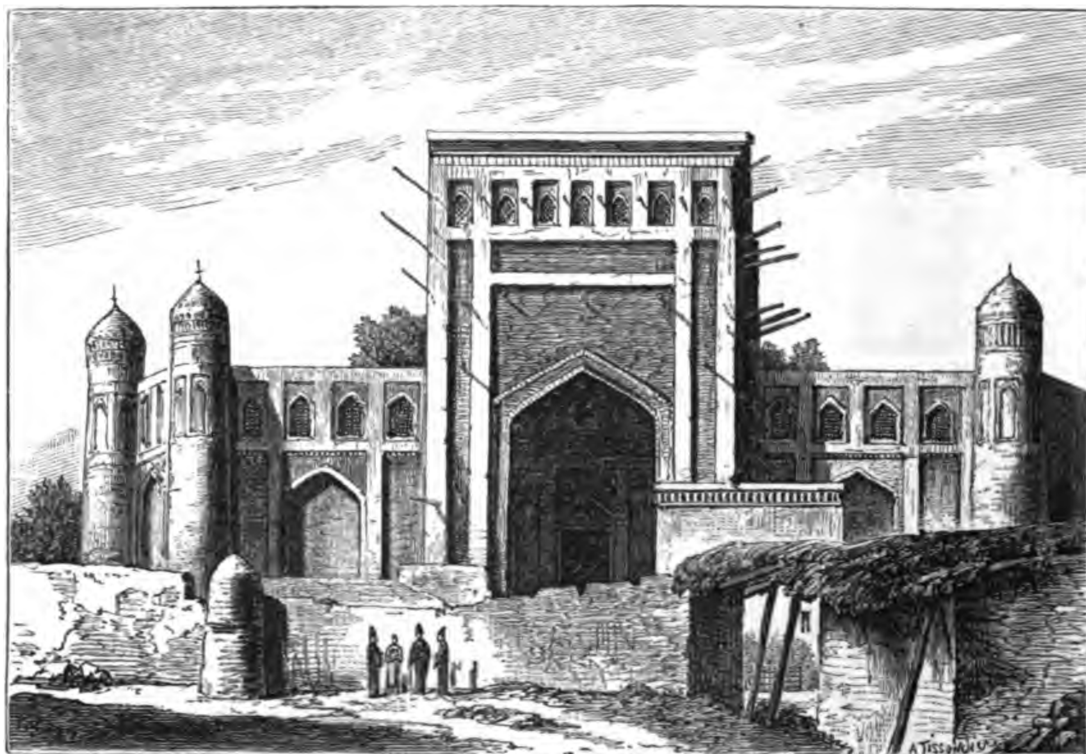
FRAGMENTS DE BRIQUES ÉMAILLÉES EN RELIEF DES RUINES D'APHROSIAB, PRÈS SAMARKANDE

Pièces de marbre travaillé de la mosquée d'Ouloug-Beg, à Samarkande, briques émaillées en relief et disposées en mosaïque de la mosquée du Schah-Sindeh, à Samarkande.

Coll. Ujfalvy. — Musée ethnographique.

De même on trouve toujours comme fond les tons les plus sombres, le bleu foncé presque noir. Souvent le blanc enlève les principaux détails, parfois le jaune contourne et dessine les formes des arabesques.

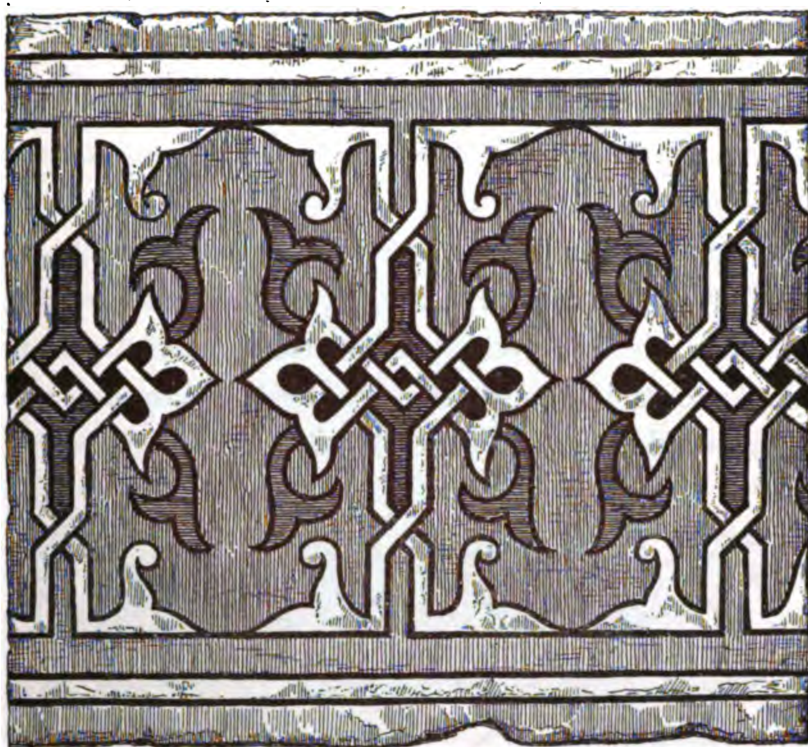
Dans le même but décoratif les Assyriens ont employé le vert pour les feuillages et le jaune pour les figures toujours déli-



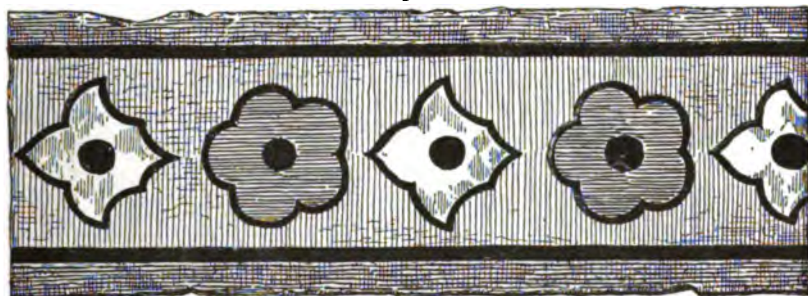
DÉCADENCE DE L'ART PERSAN. — MOSQUÉE CONSTRUITE A KHIVA A LA FIN DU XIII° SIÈCLE
D'après une photographie de M. de Ujfalvy. — Grav. extr. de la *Nature*.

mitées, cernées par un trait noir, comme dans les vitraux du moyen âge.

Plus l'époque à laquelle appartiennent les émaux du musée se rapproche de la nôtre, plus ils perdent en nuances et en éclat, en élégance dans la composition, en largeur dans le dessin.



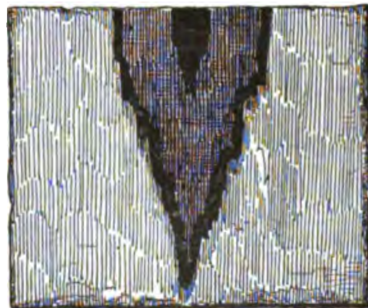
1/5



1/4



1/4

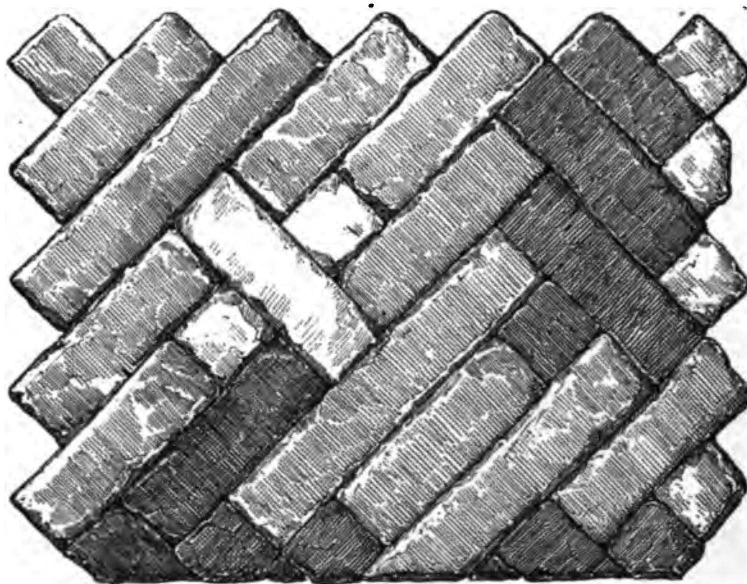


1/4

B. Schmidt

BRIQUES ÉMAILLÉES ET FRAGMENT DE BRIQUES DE LA MOSQUÉE D'HAZRET, A TURKESTAN
Coll. Ujfalvy. — Musée ethnographique.

On peut encore admirer les fragments provenant des mosquées Ouloukh-Bey, du couvent de Hodje-Akhrar, de la mosquée Hazret à Turkestan, mais quand on les compare avec les pièces modernes provenant des fouilles de Savrirane, de Kochmizquil, de Zuni-Kourgàne, on s'aperçoit que les émaux persans, après avoir atteint un éclat non inférieur à celui des faïences italiennes d'Urbino et de Faenza, après avoir obtenu des couleurs aussi bien réparties que sur les vases cloisonnés de



BRIQUES ÉMAILLÉES A SURFACE UNIE.
Mosquée du Schah-Sindeh (Samarkande). — Collection Ujfalvy. — Musée ethnographique.

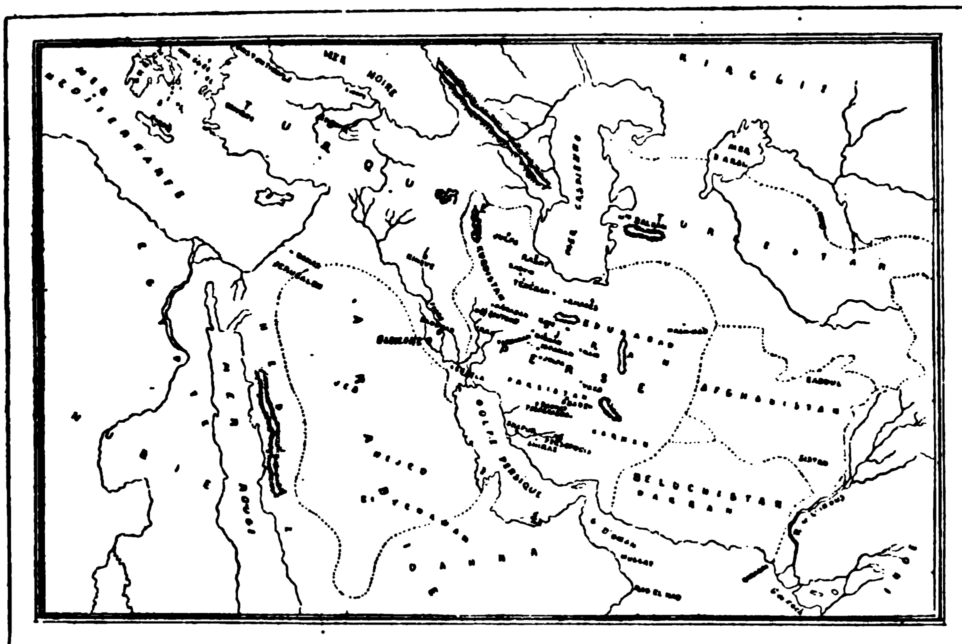
la Chine et du Japon, finissent par ressembler aux plus grossières poteries vernissées en usage dans nos campagnes.

On suit la même décadence dans l'architecture des monuments recouverts par ces émaux, la carcasse de la nef s'abâtardit, l'élégance du grand portail disparaît en même temps que les ornements perdent en grâce et en richesse.

De simples briques plates, taillées en forme polygonale, émaillées d'une seule couleur et sans aucun dessin, sont les seuls éléments décoratifs des édifices. L'architecte entrecroise les briques d'une couleur avec celles d'une autre couleur, et obtient ainsi, sur toute la surface de la construction, des figures géométriques régulières, des entrelacs, des bâtons rompus, dont l'application sur les minarets (ceux qui n'ont pas le conique bonnet de derviche), leur donne un faux air de ressemblance avec les hautes cheminées en brique de nos usines modernes. En dernier lieu, M. de Ujfalvy assure que « la brique d'aujourd'hui qu'on ne revêt plus d'émail, est de beaucoup inférieure à la brique d'autrefois, comme pâte et comme grain[1]. »

1. Ouvrage cité, page 73, 74.

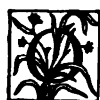




ESSAI D'UNE CARTE TECHNIQUE DE L'ASIE CENTRALE.
Villes le plus souvent citées dans l'histoire de l'art persan, les unes pour leurs mines, les autres pour leurs fabriques et leurs productions.

VI

ORIGINE DE L'ART PERSAN, SES MIGRATIONS, LES ÉCOLES QU'IL A FORMÉES, SA PROPAGATION SOUS FORME DE MOSAIQUE ET DE FAIENCE

N ne saurait croire combien les discussions des savants cantonnés dans leurs études spéciales, ont contribué à rendre difficile la question des migrations de l'art dans les différentes civilisations de l'Asie depuis l'antiquité. Les points de vue auxquels se placent les auteurs qui, depuis un siècle, ont parlé de l'Orient, sont aussi différents que les légendes anciennes dites historiques, laissées par les Orientaux sur les

origines de leurs royaumes et sur les dynasties sans nombre qui les ont gouvernés.

« L'historien céramiste, dit Jacquemart[1], est dans cette situation singulière de ne pouvoir assigner aucune date aux



POTICHE CORÉENNE A DÉCOR PERSAN.
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*

premières œuvres de la Perse, et de ne savoir si les traditions de cette contrée remontant à l'antiquité ou au moyen âge, proviennent de l'extrême Orient, de l'Asie Mineure ou de l'Arabie. »

M. Jacquemart est loin d'être le seul qui ait douté de l'an-

1. JACQUEMART, *Les Merveilles de la céramique*, page 193.



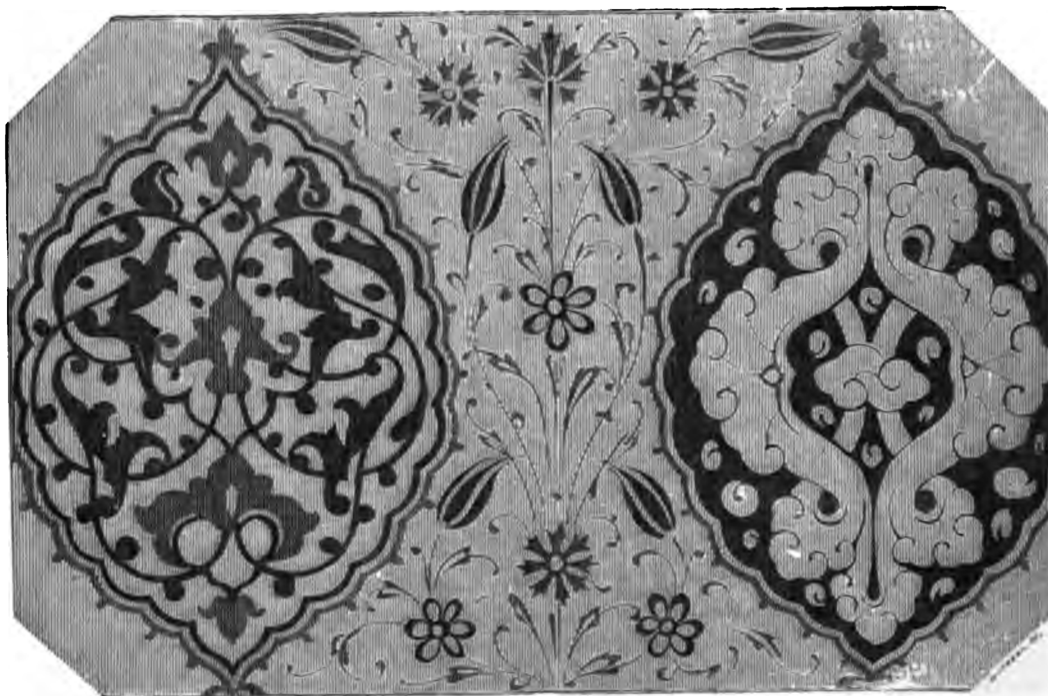
VASE HISPANO-MORESQUE (A INSCRIPTION ET REFLET MÉTALLIQUE) PROVENANT DE L'ALHAMBRA.
De Fortuny. — Gravure extraite de l'*Art*.

tiquité des traditions de la Perse; il a essayé pourtant de donner quelques classifications. Mais il est évident pour tout le monde aujourd'hui que les distinctions de la céramique persane en *porcelaine blanche à décor bleu sous couverte*, *en porcelaine à dessins polychromes*, *en famille verte, famille rose*, *porcelaine trempée en couleur,* seront toujours difficiles à déterminer, tant l'Asie a été sillonnée de fabriques différentes, tant la poterie a subi, suivant le voisinage, les procédés et les influences de la Chine, de l'Inde ou de l'Europe[1]. Quand on possèdera

1. De l'avis de plusieurs archéologues, la poterie ancienne de la Perse, serait un don des Boukhariens (?) qui l'auraient eux-mêmes reçu des Chinois après leur invasion au VIIe siècle. (Rappelons que la Boukharie ne possède ni le kaolin, ni les autres matières nécessaires, ce pays a appartenu successivement aux Perses, aux Chinois au VIIe siècle, aux Arabes au VIIIe et aux Persans au IXe!)

« Avant la découverte du passage de l'Est du Cap de Bonne-Espérance, dit le major Murdoch Smith, le commerce de l'Inde et de la Chine passait à travers l'Asie centrale ou par le golfe de Perse en Europe. La Perse était ainsi le point central du transit; jusqu'à Chah-Abbas (1600 après J.-C.) cette route était encore très fréquentée..... Une centaine de familles et d'ingénieurs chinois sont arrivés en Perse sous Houlakou-Khan, fils de Gengis-Khan (1256 après J.-C.). D'après sir John Malcolm (*Hist. de Perse*, vol. I) seule la porcelaine de Chine au XVIe siècle et au VIIe siècle, et les châles de cachemire à la même époque ont été imités en Perse et y ont modifié quelque peu le style. » Suivant M. le comte de Gobineau, qui a passé trois années en Asie comme représentant de la France, c'est la Chine même qui aurait fourni plusieurs des éléments principaux, que l'on retrouve adoptés plus tard dans l'art byzantin et l'art arabe. « Je remarquerai, dit ce savant dans son livre intitulé : *Trois ans en Asie*, que le palais d'Ispahan... est doublement intéressant comme offrant les exemples les plus frappants de l'appropriation du goût chinois à l'ornementation persane. Il y a beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'art à observer comment les artistes des Sefevys s'y sont pris pour associer des motifs d'architecture et un certain style d'arabesques empruntés au palais de Nanking, avec ce que la haute antiquité leur avait traditionnellement laissé de sujets assyriens et perses. L'effet est extrêmement riche et heureux, et c'est là qu'on peut s'assurer plus amplement de cette grande vérité : qu'en fait d'art les Persans d'aucun temps n'ont jamais rien inventé, mais qu'ils ont su tout prendre, tout garder, ne rien oublier, et fondre leurs acquisitions dans un ensemble si heureusement lié qu'il a l'air de leur appartenir, et qu'on en jurerait si l'analyse ne venait démontrer le contraire. Ce que les Persans ont possédé au plus haut degré, c'est l'esprit de compréhension, la puissance de compa-

une collection de spécimens des briques *émaillées* qui recouvrent les monuments de la Perse, on pourra, grâce à la date généralement connue de leur construction, donner plus facile-



LAQUE ROUGE DE L'INDE A DÉCOR PERSAN.
Collection de M. Jules Boilly. — *Gazette des Beaux-Arts.*

ment une histoire de l'art perso-arabe que l'on ne peut le faire avec les quantités de poteries et de vaisselle que nous possédons, car *celles-ci ne portent jamais ni la date ni le lieu* de leur fabrication.

raison, et une sorte de critique qui leur a permis de combiner avec bonheur des éléments parfaitement étrangers les uns aux autres... En se plaçant sur le terrain de l'art persan, on pourrait pénétrer bien des mystères de l'origine de l'art byzantin et de l'art sarrazin. La Perse est comme un foyer où les idées et les inventions des contrées les plus lointaines sont venues se confondre... etc. »

À notre avis, même si on devait admettre une influence chinoise aussi grande sur l'art persan, elle ne remonterait jamais d'une façon certaine à la période sassanide.

Les inscriptions religieuses ou poétiques ne nous apprennent rien et c'est à peine si on peut nettement diviser en deux périodes la poterie apportée de Perse : l'une où figurent le cyprès symbolique, l'autel et tous les attributs du culte des mages : c'est celle qui remonte à une date anté-islamique; l'autre dont les sujets marquent une date postérieure, telle la plaque de terre de Sèvres qui représente la mosquée de la Mecque.

Si l'on veut chercher à s'assurer de la priorité de l'Asie centrale pour l'invention et l'emploi de la faïence émaillée dans l'architecture, on ne peut guère s'appuyer sur les textes des voyageurs anciens dont les termes et la compétence peuvent toujours donner lieu à discussion; mais en étudiant la liste des monuments émaillés dont les collections présentent de nombreux spécimens, on retrouvera les anneaux d'une chaîne brisée, il est vrai, mais dont nous possédons les éléments, en nombre suffisant pour essayer de la reconstituer.

Avant tout, il est nécessaire de rappeler deux points incontestables : le premier explique certains éléments de ressemblance dans les œuvres de l'art des civilisations différentes qui se partagent l'Europe et l'Asie ; le deuxième explique l'adoption de l'émail en Asie, dès la plus haute antiquité.

1° Primitivement, les Aryas étaient rassemblés dans les vallées de la Bactriane, bordées par l'Hindou-Kousch.

Les différentes familles qui composent cette race se séparent. Les unes se dirigent vers la vallée du Gange, ce sont les Hindous; d'autres vers la Médie et la Perse, ce sont les Iraniens. Enfin, les Pélasges, les Celtes, les Germains et les Slaves se répandent de l'Asie Mineure jusqu'à l'Occident et la Méditerranée. Tous ces peuples emportèrent de ce berceau

commun des rudiments de civilisation dont les germes sont encore visibles non seulement dans certaines similitudes, de langage[1], mais encore, nous l'avons dit, dans leurs tendances artistiques.

2° De simples exigences techniques suffisent pour expliquer pourquoi le constructeur babylonien, — surtout primitivement, — dans les plaines arrosées par l'Euphrate et le Tigre, contrées privées de marbres et de pierres, a dû adopter une architecture massive, formée d'épaisses murailles de briques cuites, ou seulement séchées au soleil, murailles qui ne pouvaient guère être mieux solidifiées et en même temps mieux décorées que par des revêtements de faïence émaillée. Ce système, le seul rationnel dans ces contrées, survécut à la chute de la civilisation assyrienne et fut adopté par les Perses dans les villes construites sur les mêmes emplacements.

En plaçant la formation de l'art de la Perse entre ces deux traditions d'origines et de causes différentes, on comprendra bien mieux le goût décoratif et le côté pratique qui le distinguent entre tous.

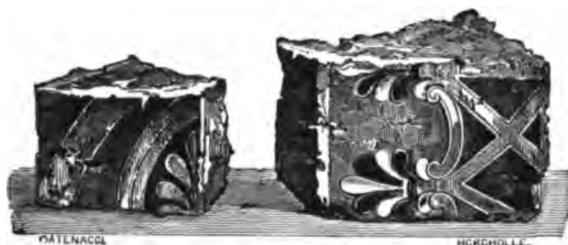
Les dernières découvertes de la nouvelle école archéologique nous permettent d'affirmer que c'est à l'ancienne civilisation babylonienne, à peine exhumée de l'immense linceul de terre qui la couvre, qu'il faudra demander, non seulement pour la Perse, mais aussi pour la Grèce, les éléments de tous les principes des arts antiques, éléments dont les combinaisons ont formé, dans la suite, les arts byzantin, persan et arabe : les coupoles, le plein cintre, l'ogive, les toits en terrasses, les couronnements de créneaux, les ordres, colonnes et portiques, les

1. CHAMPOLLION-FIGEAC, *Histoire de la Perse.*

bas-reliefs décoratifs, la symbolique phénicienne et judaïque, l'ornementation grecque, les inscriptions architecturales, les plaques de métal avec figures estampées, la peinture à fresque, la polychromie sculpturale, la mosaïque et enfin les revêtements intérieurs et extérieurs des édifices, au moyen des faïences émaillées.

La céramique émaillée se montre depuis la plus haute antiquité dans l'industrie égyptienne.

Dès les premières dynasties, elle nous présente des vases, des statuettes, des amulettes de toutes formes en faïenee vernissée, d'un lustre silico-alcalin magnifique, des inscriptions, des mo-



FRAGMENTS DE BRIQUES ÉMAILLÉES BABYLONIENNES.
Musée du Louvre. — *Gazette des Beaux-Arts.*

saïques variées. Mais est-ce par l'Égypte que les Chaldéens connurent ces procédés ? Il est difficile jusqu'ici de l'affirmer. En tout cas, l'emploi de la faïence pour les revêtements des édifices de la Babylonie a un caractère local, particulier, dû en grande partie aux exigences que nous avons résumées.

Les plus anciens temples de ces contrées étaient recouverts d'émail. C'est ainsi que celui qui était consacré au dieu Marduk, à Bitt-Sagattu, a laissé au milieu des ruines une quantité de

briques émaillées. Dans une longue inscription, gravée sur du basalte et conservée au British Museum, le destructeur de Jérusalem, Nabu-Kudur-usur, dit en parlant de ce fameux temple : « J'ai amassé dans Bab-Ilu de l'argent, de l'or, des métaux précieux, de l'émail (e-ra-a)..., etc. » M. Ménant, qui donne cette traduction, dit que l'on peut rapprocher *e-ra-a* du mot chaldéen qui signifie littéralement *recouvrir d'une matière gluante*.

« Les briques vernissées ou émaillées, que l'on trouve dans les ruines, sont enduites d'une couche épaisse de deux centimètres de matières appliquées à froid à l'aide d'un pinceau et ensuite soumises à la cuisson, etc.[1]. »

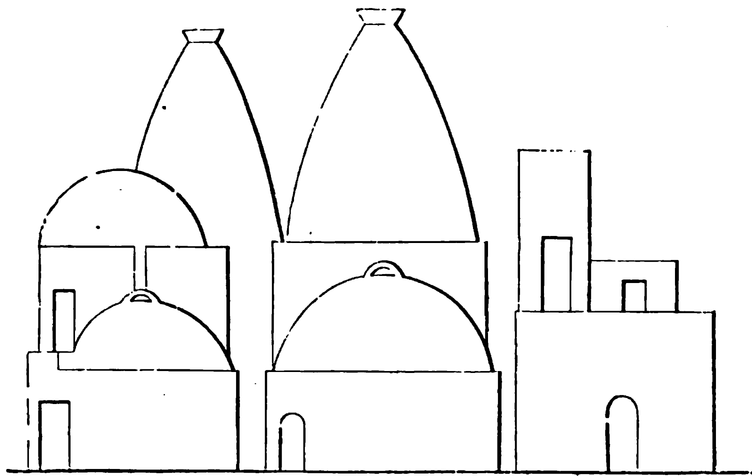
Le principe de l'invention ou de la priorité babylonienne des revêtements de murs par la brique émaillée, une fois admis, il était naturel que cet usage s'étendît aux pays voisins, grâce à l'influence que cette nation a toujours possédée dans l'antiquité sur les pays limitrophes.

C'est ainsi qu'à Ecbatane, la capitale de la Médie, chaque mur, dit Hérodote, était peint, — *c'est-à-dire émaillé*, à l'exemple de ceux de Ninive, — d'une couleur différente.

On sait que non seulement les invasions politiques, mais en temps de paix les besoins du commerce et la conformité du langage avaient appelé, dès la plus haute antiquité, dans les plaines fertiles de la Chaldée, sur les bords du Tigre et de l'Euphrate, non seulement tous les habitants de l'Asie centrale, mais aussi les tribus de l'Arabie encore nomades. Tour à tour chacun des peuples vainqueurs, Babyloniens, Ninivites, Mèdes, Perses, Macédoniens, Parthes ou Arabes, y venait cons-

1. A. Ménant, *Babylone et la Chaldée*. — De Linas, *Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, page 59.

truire la capitale nouvelle, en ruinant, en pillant l'ancienne, en se servant des mêmes matériaux et des mêmes ouvriers. C'est ainsi qu'apparaissent, et comme l'a dit Heeren, que « semblent renaître de leurs cendres comme le phénix », Babylone, Ninive, Séleucie, Ctésiphon, Bagdad, pour ne nommer que les villes capitales. Le sceptre de la Chaldée, sa fortune et ses arts passent ainsi des Chaldéens aux Ninivites, des Macédoniens aux Parthes, des Perses aux Arabes; et sur les rives traditionnelles



Origines de l'art byzantin.
COUPOLES ASSYRIENNES, d'après un bas-relief du British Museum.

d'où tous les peuples étaient partis, les races les plus différentes, subjuguées par la richesse et la puissance de la contrée la plus célèbre de l'antiquité, sont toutes venues se former au berceau de l'homme, à la plus ancienne école de la civilisation.

La Perse est un des pays qui ont le mieux montré cette persistance proverbiale des Orientaux à conserver les plus anciennes traditions. On aurait tort de penser que les invasions victorieuses et effroyables qui se sont disputé son sol pendant cinq mille ans aient pu lui faire oublier et anéantir son art et son industrie.

Le style de Persépolis rappelle celui de Ninive; il en est de même des sculptures des rochers, des bas-reliefs de Schapour, et des rares spécimens de l'art persan, immédiatement postérieurs à la conquête des Arabes, et exécutés dans des matières moins dures que le roc ou le marbre.



BAS RELIEF PERSE DU PALAIS DE PERSÉPOLIS

A Tschil-Minar (les quarante colonnes) brûlée sous Alexandre 330 ans av. J.-C. Il représente un doryphore ou garde du roi. Grav. extr. de l'*Encyclopédie des Beaux-Arts*, par Demmin.

Mais l'art de la Perse ne devait pas seulement se développer dans les contrées de l'Asie, il devait étendre son influence sur les principales transformations de l'art en Europe[1].

La réputation de ses productions fut toujours très grande, les présents d'Haroun-al-Raschid à Charlemagne sont restés célèbres, et l'Occident a toujours recherché ses vases, ses étoffes, ses armes qu'il n'a jamais su égaler. Les artistes finirent par suivre les objets.

On sait que les premières églises chrétiennes furent élevées à l'imitation des synagogues et des temples païens de l'Orient. Les premiers monuments dits de l'art

1. L'Orient a toujours fourni à l'Occident la plus grande partie des idées et des motifs des arts qu'il a cultivés. Les Grecs et les Étrusques dans l'antiquité, comme tous les peuples modernes, n'ont cessé d'emprunter à cet inépuisable foyer artistique.

La Grèce, le plus souvent, n'a fait que choisir, que coordonner les éléments de

byzantin ont été élevés en Asie Mineure, construits d'après les principes des temples de Salonique, de Bethléem, du mont



BAS-RELIEF DE SCHAPOUR PRÈS DE KAZEROUN

Représentant, en figures de grandeur colossale, le triomphe de Sapor sur l'empereur Valérien, l'an 260 après J.-C., exécuté sous les dynasties Sassanides — Gravure extraite de l'*Encyclop. des B.-Arts*, par Demmin.

Sinaï; l'église que fit élever la mère de Constantin sur le mont

tout ordre qui lui étaient fournis par le commerce, les voyages dans les colonies de l'Asie Mineure; tâche qu'elle a su accomplir avec une grandeur sublime, à la vérité, et qui lui assure à jamais le premier rang dans l'art.

Mais enfin il faut avouer qu'elle n'a fait que se servir la première et avec bonheur des matériaux que l'Assyrie et l'Égypte lui fournissaient, matériaux déjà améliorés par le sens ingénieusement artistique des peuples de l'Asie Mineure et de la Phénicie.

Mythologie, symboles, ordres d'architecture, premiers principes de la sculpture, polychromie, tout fut fourni par l'Orient et versé dans le creuset sublime qui enfanta le Parthénon.

Nous retrouvons les Grecs, à l'époque byzantine, encore plus adroits dans une nouvelle adaptation des principes de l'architecture et de la décoration orientale.

des Oliviers, l'église de la Vierge à Josaphat, le temple d'Or à Antioche, celui des Saints-Apôtres à Athènes, portèrent les premiers un dôme couvert de mosaïques et fournirent les principaux éléments de ce style qui a élevé Sainte-Sophie[1]. N'oublions pas que Constantin, quand il s'établit à Byzance, — ancienne cité perse jusqu'à Xerxès, — chargea un Persan (Métrodore) de construire son palais et son église, exemple suivi jusqu'à Justinien.

« Les Grecs, dit Batissier, avaient une architecture dont il reste à peine quelques débris; mais elle offre dans son ornementation ce système de faces et d'angles imitant des cristallisations, système qui a été importé dans l'empire d'Orient. Nous savons en effet que Justinien employa un architecte persan pour décorer plusieurs édifices de Constantinople. Le goût persan a donc pu exercer une influence sur l'art byzantin, mais il est difficile, dans l'état actuel de nos connaissances, *de dire nettement en quoi consiste* cette influence[2]. »

Nous avouons ne pas saisir la dernière réticence de Batissier.

Est-ce que la décoration des édifices de Byzance n'eut pas comme principe général l'emploi de la mosaïque, cette peinture éternelle, couvrant toutes les murailles de pièces émaillées, formant des figures et des ornements, tels que nous l'avons vu

1. Parmi les ouvrages qui donnent les détails les plus intéressants sur les origines de l'art byzantin nous citerons : IVAN JONES, *Grammaire de l'ornement;* — FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse;* — DU SOMMERARD, *Les Arts du moyen âge;* — SALZENBERG, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel.* —WARING and MESQUOID, *Architectural Art in Holy Spain;* — BARRAS et le duc DE LUYNES, *Recherches sur les monuments des Normands en Sicile;* — HESSEMER, *Arabische und alt Italienische Bauverzierung;* — TEXIER, *Description de l'Arménie et de la Perse;* — BATISSIER, *Histoire de l'art monumental*, etc., etc., et ceux que nous avons déjà cités.

2. BATISSIER, *Histoire de l'Arch. mon.*, p. 456.

appliquer en Babylonie, en Perse et dans toute l'Asie, ne variant que dans les expressions symboliques des différentes religions[1]? Les différences techniques proviennent des fabriques créées à des dates différentes, dans des pays dont les ressources étaient diverses.

Pline permet de déterminer l'époque où les Grecs, et les Romains à leur suite, passèrent du carrelage aux mosaïques à sujets : chez les Grecs, ce fut sous l'influence asiatique des conquêtes d'Alexandre; à Rome, vers l'ère chrétienne[2].

Plus tard, au moyen âge, la brique émaillée, ou plutôt la terre cuite estampée dans des moules sculptés, devait naturellement remplacer partout la mosaïque d'une exécution plus longue, quoique pouvant donner des ensembles plus artistiques et plus variés. La terre cuite émaillée sous forme de revêtements ou de carreaux reprit la première place, surtout dans le centre de l'Europe, à compter du XIIe siècle. Elle devint alors un art à part, qui renaît de nos jours et possède ses historiens.

Après toutes les discussions sur les monuments de la Perse, on peut se demander si l'on apprécie bien le rôle joué par

1. La Bible, dans le livre d'Esther, mentionne un riche pavage sur lequel des pierres précieuses faisaient une sorte de peinture.

2. « Les carrelages sont une invention des Grecs, dit Pline, XXXVI, LX, qui arrivèrent à en faire une sorte de peinture, jusqu'au temps où les mosaïques en prirent la place. »

« Les mosaïques furent en usage dès le temps de Sylla, dit Pline, XXXVI, LXIV, 1, du moins voit-on encore aujourd'hui un carrelage en petits segments qu'il fit faire à Preneste, dans le temple de la Fortune. Puis les carrelages passèrent du sol aux parois, et on les fit de verre. C'est une invention récente ; la preuve, c'est qu'Agrippa, aux Thermes qu'il construisit à Rome, fit peindre à l'encaustique (v. XXV, 9), les murailles en terre cuite dans les pièces chauffées, et dans le reste, orner les crépis ; et sans aucun doute il eût orné les pièces en mosaïque de verre, si cette mosaïque avait été dès lors inventée, ou du moins si, des parois du théâtre de Scaurus où elle figure, comme nous avons dit (XXXVI, XXIX, 11), elle avait passé aux appartements. »

les Persans, ces *Italiens de l'Asie*, comme les appelle Théophile Gautier, dans l'adoption ou l'invention de l'art ogival. Suivant Flandin, il est né de la forme ancienne et encore actuelle des tentes des tribus Turcomanes; suivant Prisse d'Avesnes, il vient des Arabes, en s'appuyant sur l'exemple de la mosquée de Touloun au Caire, édifiée au IXe siècle. Est-ce aux Arabes ou aux Persans que nous devons le système d'agrégations de petites niches en encorbellements, les entrelacs sculptés sur pierre, les inscriptions en lettres d'or? Si l'on pense pouvoir affirmer que l'influence grecque est venue modifier l'ordonnance générale de la construction dans toute l'Asie, quelle est la part du Persan et de l'Arabe, de l'Europe et de l'Asie, dans toutes les transformations architecturales, depuis l'ère chrétienne?



CHAPITEAU DE LA MOSQUÉE D'ABOUL-ATA, A DAMIETTE.
Grav. extr. du *Dict. de l'Archit.*, par E. Bosc.

Le système décoratif arabe est-il original?

Est-ce une création propre à ce peuple?

Questions qui soulèvent et soulèveront longtemps encore des discussions dont les résultats restent problématiques.

Sans vouloir entrer ici dans l'examen de ces points, rappelons seulement que dans les ruines gigantesques du palais de Kosroès, élevé du Ve au VIe siècle, on trouve l'arc ogival déjà employé; que Prisse d'Avesnes a pu écrire : « Les ornements 12 et 16, pris des chapiteaux sassanides à Bi-Soutoun, appartiennent au style byzantin dans leurs contours en général et

renferment les germes de toute l'ornementation des Arabes et des Maures. C'est le plus ancien exemple que nous ayons d'ornements diaprés en forme de losanges. Les Égyptiens et les Assyriens paraissent avoir employé, pour couvrir les grands espaces, des dessins formés par un arrangement géométrique de lignes, mais c'est le premier exemple de lignes courbes formant un patron général qui renferme une forme secondaire. Le principe contenu dans le n° 16 pourrait engendrer toutes les formes diaprées si exquises qui couvraient les dômes des mosquées du Caire, et les murs de l'Alhambra. »



ÉPÉE MORESQUE AYANT APPARTENU A BOABDIL
Cette épée représente les mêmes dispositions dans l'ornementation que les carreaux émaillés de l'Alhambra. L'étoile qui en forme le principe est d'origine persane. V. notre dessin, p. 179.
Grav. extr. d. l'*Orfèvrerie espag.*, par le B. Ch. Davillier.

« Dès avant la conquête, dit M. Racinet[1], qui, jointe au voisinage, détermina cette dernière période, les Persans étaient célèbres par leur amour pour le faste et la perfection de leurs arts décoratifs. Aussi, lorsque après la défaite du dernier des Kosroès, les Arabes victorieux s'emparèrent de Madain, alors capitale de la Perse, ces habitants des tentes furent vivement frappés par les magnifiques édifices, le

1. Racinet, *L'Ornementation polychrome*, page 26.

luxe des appartements, les ornements de tous genres qui leur tombaient entre les mains. Au VII[e] siècle de notre ère, les Persans vivaient donc dans des splendeurs qui semblent égaler les descriptions les plus merveilleuses du Râmayana à propos de l'Inde antique (quinze siècles avant l'ère chrétienne), récits confirmés d'ailleurs par Strabon, Arrien et Mégasthène. »

Les citations de même genre que nous pourrions multiplier, nous permettent d'affirmer que les Arabes *primitifs* n'étaient pas un peuple artiste, que c'est à l'école persane qu'ils doivent tous les éléments de leur art et de leur éducation. C'est ce que prouvent les monuments d'Asie Mineure et d'Égypte, car la participation exclusive des Persans *dans presque tous* ces monuments est admise *par les historiens arabes eux-mêmes*[1]. Il en est de même pour ceux de l'Espagne. L'Alcazar est l'œuvre d'un architecte persan que fit venir Abderame, et l'on constate en Espagne la présence d'une colonie d'artistes persans assez considérable pour qu'on leur assigne la ville de Rioja comme résidence au temps des Maures. Ce fait serait confirmé par un document trouvé et cité par M. Rivedemeyre, voyageur espagnol en Perse. Pour nous, le *style arabe pur*, créé avant toute influence persane, *est des plus douteux;* malgré les affirmations de nombreux archéologues modernes, il pourrait bien n'avoir existé que dans leur imagination tout orientale.

« Au milieu du VII[e] siècle, dit Reinaud[2], les Arabes, en subjuguant la Syrie, la Mésopotamie, l'Égypte et les provinces

1. Lire les citations des historiens arabes donnés par Prisse d'Avesnes, dans *l'Architecture arabe*.

2. *Revue archéologique*, tome VI, 1862, page 44. HEEREN, *De la Politique et du Commerce des peuples dans l'antiquité*, traduit par M. Suckau. Paris, 1830.



MOSQUÉE DE CORDOUE. FAÇADE EXTÉRIEURE, VIIIe SIÈCLE.
Gravure extraite de l'*Histoire des Beaux-Arts*, par Clément.

septentrionales de l'Afrique, trouvèrent l'art de la mosaïque cultivé partout. »

Ajoutons que les artistes byzantins répandirent, eux aussi, le goût de la mosaïque dans une grande partie de l'Europe, dès le v[e] siècle, et l'on pourra conclure que les Arabes, aidés des Persans, substituèrent aux petits cubes de mosaïque, d'un procédé lent et coûteux, les briques de faïence qui ornèrent dès le VIII[e] siècle les monuments de Jérusalem, de l'Égypte, de l'Alhambra et de Cordoue.

Dans les premiers monuments de l'Islamisme, la faïence était employée comme revêtement, et nous pouvons suivre ses traces sur des édifices de date certaine, depuis l'Asie centrale jusqu'à l'extrémité de l'Europe.

C'est d'abord dans l'ancien continent, pour ne citer que les principaux et les plus célèbres :

Le tombeau de Mahomet à Médine, bâti au VIII[e] siècle de notre ère, ainsi que la grande mosquée de Jérusalem.

Les monuments d'*Iconium* (Konieh), attribués au sultan Kidjil *Arslan* (?), et de Baalbeck en Syrie, datant du XI[e] siècle.

Le château de Nakhtchevan en Arménie, du XII[e] siècle.

La mosquée de Tabriz et les monuments d'*Iconium* attribués au sultan Ala-Eddin (1275), au XIII[e] siècle.

Les minarets de la mosquée de Nicée (1389) du XIV[e] siècle.

Le tombeau d'Osman à Brousse, le tombeau des enfants d'Ali, près de Bagdad (1585), le tombeau de Schah-Khoda-Benda à Sultanieh (1577), au XVI[e] siècle.

Le palais de Schah Abbas à Ispahan (1630), au XVII[e] siècle.

1. 707 de notre ère; il a été reconstruit plusieurs fois, notamment au XVI[e] siècle.

La *medressé* de Schah Ismaël à Ispahan, au XVIII[e] siècle.

Nos collections du Louvre contiennent assez de preuves pour démontrer que, partie de l'Asie centrale, de la Babylonie, la vogue de la faïence émaillée s'est étendue dès la plus haute antiquité aux pays environnants et de là en Europe. Tels sont :

Les briques émaillées hébraïques.

Les bas-reliefs en terre cuite émaillée trouvés par M. Langlois, à Tarse en Cilicie.

Les vases émaillés de Camirus.

Les vases de Vulsi.

Rappelons enfin que les revêtements en briques émaillées de nombreux édifices de l'Inde [1], jusqu'au revêtement du palais des Sforza à Pesaro [2] ont pour origine incontestable les spécimens fournis par les artistes persans et leurs élèves.

On penserait à tort que l'Europe n'a pas suivi longtemps ce mouvement, elle ne l'a abandonné que depuis deux siècles.

Les maisons du moyen âge et de la Renaissance étaient couvertes de tuiles vernissées et ornées d'épis émaillés. Une des plus agréables surprises de notre séjour en Italie fut de voir les monuments recouverts de bas-reliefs en faïence émaillée de Toscane et de Lombardie, tels que la façade de l'hôpital degli Innocenti à Florence, celle de Pistoia, les chapelles des églises recouvertes de magnifiques sculptures dues à cette famille d'incomparables artistes, les Della Robbia, dont les derniers émaux ornaient la façade du château de Madrid (aux environs de Paris).

1. Du XIV[e] et du XV[e] siècle. Gour près Patna, Delhi, Benarès, Lahore, Tuttiporc, Sikri, etc.

2. 1440.

« L'emploi, dit Brongniart[1], des carreaux de revêtement en faïence ou poterie émaillée, sur lequel il n'y a plus de doute, est encore très répandu dans les pays de l'Orient et du Sud, depuis la maison la plus simple jusque dans les palais; les habitations somptueuses et les édifices, les villes turques, les villes égyptiennes modernes, les villes et les villages de l'Algérie, de toute la côte d'Afrique, jusque vers le détroit, en offrent des milliers d'exemples; il paraît que l'espèce de fraîcheur qui semble résulter de ce poli brillant et l'éclat durable de leur couleur plaisent généralement aux habitants de ces pays chauds. Il y en a un si grand nombre, ils ont entre eux une ressemblance si générale de couleur, d'ornementation, enfin de style, si on peut employer ici cette expression, qu'on n'a presque d'autre citation à faire que de nommer les monuments remarquables dont ils font partie. »

Nous avons essayé de donner plusieurs raisons de la supériorité que les décorateurs persans ont toujours conservée sur les décorateurs arabes, leurs élèves : largeur des formes, sujets moins limités, palette plus sévère, ligne droite évitée. Chaque fois que l'on a voulu rendre compte de l'origine de cette supériorité et en donner les causes, les avis des plus savants ont différé d'une manière curieuse à observer. Car les raisons techniques qui expliquent l'adoption dans l'Asie centrale et l'Asie Mineure d'une architecture pleine, aux larges surfaces émaillées, ne suffisent pas pour nous donner les causes des différents styles de l'ornement dans des contrées limitrophes, telles que celles habitées par les Arabes et les Persans, se servant des mêmes maté-

1. Brongniart, *Histoire de la Céramique*, page 95, tome II.

riaux, et pour expliquer la supériorité des derniers, M. Viollet-le-



ÉTOFFE DE TENTURE DE FABRIQUE PERSANE.
Gravure extr. de la *Gazette des Beaux-Arts.* — Dessin de Ch. Goutzwiller.

Duc trouve volontiers l'origine du décor arabe, dans la copie des étoffes et tapisseries primitives des tentes des tribus no-

mades[1]. Nous ne partageons pas complètement l'opinion du savant archéologue.

Nous sommes loin de douter du rôle important que les tapisseries ont pu prendre dans l'art, et même en remontant plus haut, celles des Assyriens et des Perses ont eu certainement une grande influence artistique sur le développement des arts gréco-étrusques, mais les différences de style entre les contrées de l'Asie centrale et de l'Asie Mineure, l'abandon successif de tous les éléments des décors anciens, nous paraissent pouvoir être attribués aux résultats des curieuses réactions contre le polythéisme, lesquelles peu à peu ont fini par modifier complètement le caractère, la politique et les mœurs de l'Orient. Le rôle de l'influence religieuse nous semble avoir été plus grand dans les arts orientaux que celui que l'éminent architecte nous paraît disposé à lui attribuer.

A chaque pas que firent les civilisations asiatiques de l'Orient vers l'Occident jusqu'en Europe et en Afrique, les religions qui

1. « Nous disons qu'en cela, écrit M. Viollet-le-Duc dans la préface du livre de M. Parvillée, les artistes orientaux subissaient des programmes; voici pourquoi: ces conquérants arabes vivaient, de temps immémorial, sous des tentes, comme la plupart des peuples sémitiques. Ils n'avaient d'autre luxe que celui des étoffes et des armes. Pour eux le monument, comme pour les Juifs de l'époque primitive, n'était autre chose que la tente, la cabane recouverte d'une étoffe précieuse; leurs habitudes ne pouvaient se faire à ces édifices aux surfaces bossuées, couvertes de saillies de sculptures, qu'ils rencontraient sur leurs pas, là où les civilisations grecque et romaine avaient laissé de nombreuses traces. Ces statues, ces bas-reliefs, ces frises saillantes dans lesquelles s'épanouissaient de larges rinceaux mêlés à des figures et à des animaux, devaient leur paraître des monstruosités dues à des imaginations égarées par le panthéisme. Admettons donc que l'école d'Alexandrie elle-même n'eût pas déjà, avant l'invasion arabe, adopté un style de décoration se rapprochant de la tapisserie, il y a tout lieu d'admettre que les conquérants la mirent dans la nécessité d'adopter ce style, comme se rapprochant davantage de ce qu'ils avaient continuellement sous les yeux et comme étant le seul que l'homme pût se permettre en face du Dieu unique, dont les œuvres ne devaient pas être imitées par la créature. »

se succèdent et leurs systèmes philosophiques tendent de plus en plus vers un monothéisme étroit et jaloux, dont le principe et le but semblent être d'amoindrir, de diminuer le champ où les arts plastiques pouvaient travailler et récolter. Dans le principe, le Babylonien et l'Assyrien admettent, avec les rites chaldéens, la représentation des divinités, des rois et de toute la création, reproduite par l'émail ou la sculpture sur les murailles des monuments. Avec la Perse, disciple de Zoroastre, seuls l'homme et les animaux sont encore acceptés; mais après l'invasion musulmane, les artistes des dynasties persanes schiites ne représentent l'homme qu'exceptionnellement; les animaux et les fleurs restent seuls à la disposition des artistes. Avançons vers l'Occident. La Judée n'admet plus que la symbolique des plantes, de même que les Arabes de la secte sunnite en Égypte; enfin les Maures, en Espagne, par une idée religieuse encore plus subtile, n'acceptent dans l'art que des représentations géométriques où la plante elle-même n'est plus que rarement figurée.

Ainsi, à chaque période, la réaction religieuse, iconoclaste, s'accentue, et si on part de l'Inde aux onze millions de dieux, si on traverse la Chaldée, la Médie, la Judée, l'Égypte, l'Afrique et l'Espagne musulmane, on rencontre des lois religieuses de plus en plus restrictives, qui éliminent peu à peu les éléments caractéristiques du style propre à chaque contrée de l'Orient.

Le génie asiatique, avec de simples figures de géométrie, a su créer, à Cordoue, un art qui nous émerveille, dû pour la plus grande part à la variété que permet l'emploi des revêtements en plâtre, d'une technique si facile, pour combiner et répéter des entrelacs à l'infini. Mais la dernière transformation artistique des musulmans n'en avait pas moins restreint l'art à des mani-

festations toujours semblables, d'une ingéniosité étonnante, mais d'où tout sentiment était exclu. Ce style, aussi borné que le Coran, trouve d'autant plus vite son point d'expression le plus élevé, mais il est condamné, la religion musulmane ne le modifiant pas, à des redites continuelles.

L'art ne peut vivre et évoluer que grâce aux sensations de l'artiste en face de la nature et de ses phénomènes multiples, ou à l'aide de surexcitations intellectuelles, produites par l'interprétation de toutes les combinaisons du polythéisme, ou d'une religion toute poétique, libre comme celle qu'a si bien développée le génie grec. Le monothéisme est anti-artistique.

Toute règle dogmatique absolue est une entrave.

La religion catholique n'a eu d'art que parce qu'elle a admis, sous l'influence gréco-byzantine, à côté du créateur invisible, la représentation d'autres émanations de Dieu sous des formes humaines et animales, et une foule de personnages secondaires dont la vie légendaire a donné des sujets ou des éléments à l'art chrétien.

Une race intelligente qui possède une école artistique dont tous les efforts sont dirigés vers un même but, doit obtenir fatalement un progrès, ou, si l'on aime mieux ce terme, une originalité. La Grèce a trouvé son idéal dans la beauté des lignes, la pureté des formes; Rome, dans la richesse de l'ornement; le christianisme, dans le sentiment et l'expression; la Renaissance dans la grâce; l'Orient iconoclaste l'a trouvé dans la fantaisie et la couleur.

En Orient, les sujets à traiter devenant de plus en plus rares, la forme exclusivement obtenue par le dessin devenait de plus en plus difficile, étant la moins étudiée; la sculpture était pros-

crite, la forme déterminée par la couleur ou la tache était l'unique et dernière ressource. De là à cet égard la supériorité séculaire de l'Orient sur l'Occident dans les arts décoratifs, la tapisserie, la joaillerie et les émaux.

Nous pensons, dans ces quelques pages, avoir suffisamment démontré combien les causes des transformations de l'art en Asie, depuis la chute des Achéménides jusqu'à l'avènement de l'islamisme, sont importantes à discuter pour l'histoire générale de la civilisation. Les voyageurs qui visitent ces contrées devraient s'imposer le devoir de rapporter de nouveaux éléments d'études sur ces obscures périodes de l'art. Aux historiens, aux érudits reviendrait la tâche ardue de les étudier, et grâce à leurs efforts communs, le jour ne serait pas loin où cette grande page de l'histoire du monde pourrait être reconstituée.



TURBAN AVEC AIGRETTE EN ARGENT DORE, ORNÉE DE TURQUOISES.
Collection Ujfalvy.



Pho. Michelet

VUE PRISE DANS LES RUINES DE PREA-KHAN. — DESSIN DE L. DELAPORTE.

« Depuis la révélation des cités enfouies de l'Assyrie, la découverte des villes ruinées du Cambodge est le fait le plus important qui se soit accompli pour l'histoire de l'Art en Orient. »

S. J. FERGUSSON. *History of architecture in all countries.*



DÉTAIL DU FRONTON DU MODÈLE DE LA PORTE D'ANGKOR.
Musée ethn. du Trocadéro.

L'ART KHMER

I

LE MUSÉE KHMER A PARIS ET LE MUSÉE DES INDES A LONDRES

ui eût pu soupçonner dans la Cochinchine, au Cambodge, un art d'autrefois qui surpasse incontestablement tous ceux de l'Orient, un art au plus haut degré original, savant, harmonieux, un art exécuté avec une intelligence avec un soin remarquables?



BASE DE PILIER DE LA PORTE D'ANGKOR
D'après le petit modèle du Trocadéro. — Gr. du *Voy. au Cambodge.*

La résurrection de la civilisation khmer nous permet d'entrer dans ce pays merveilleux que les récits assez rares des voyageurs, quelques traductions de

livres sacrés nous laissaient à peine entrevoir; nous vivons aujourd'hui dans cette terre ensoleillée, nous pénétrons dans ses immenses monuments aux reflets d'or, dans ses temples infinis remplis d'une foule féerique couverte de diamants, où les princes et les rois luttent de richesses avec les milliers de divinités qui les entourent !

Grâce à notre marine, si active, si éclairée, nous pouvons déjà révéler au monde et mettre en pleine lumière cette civilisation, cet art de l'ancienne grande famille asiatique. Un de nos savants et intrépides marins, M. Delaporte, le successeur de Mouhot (le révélateur de la Cochinchine), l'associé des Lagrée, des Francis Garnier, pour la recherche de cette antique civilisation hier encore inconnue, M. Delaporte, seul survivant des chefs de ces expéditions, est parvenu à rapporter en France les premiers spécimens de l'ancienne splendeur de notre nouvelle colonie[1]. Grâce à lui, nous pouvons nous dire possesseurs d'une collection spéciale unique, qu'il tient à nous de compléter, afin de ne pas nous laisser devancer plus tard, comme cela malheureusement arrive trop souvent;

1. La mission dirigée par M. Delaporte, qui retournait pour la seconde fois au Cambodge en 1873-74, était composée de :

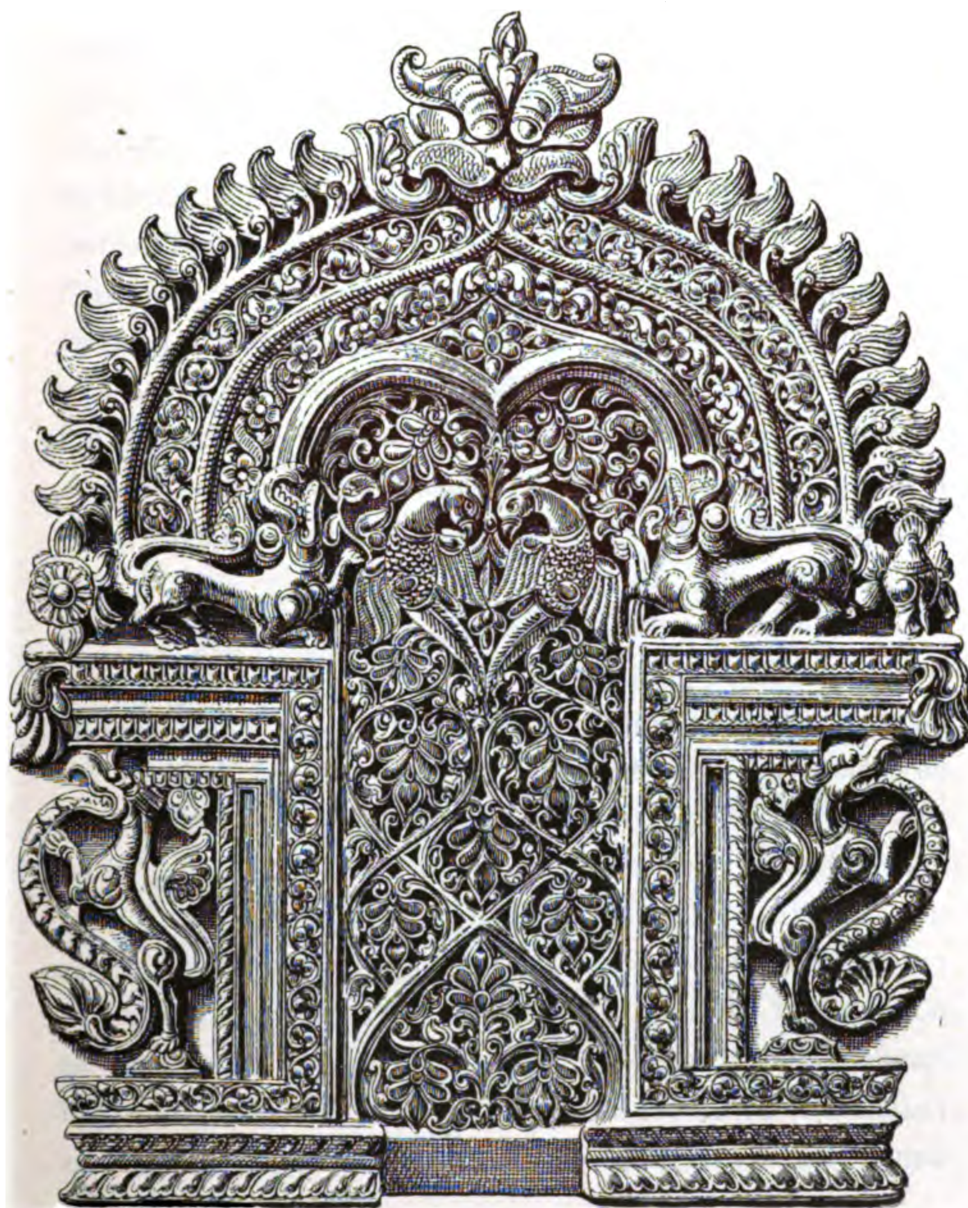
MM. Bouillet, ingénieur hydrographe;
Ratte, ingénieur civil, géologue;
Le docteur Julien, naturaliste, envoyé par le Muséum ;
Le docteur Harmant, médecin de la marine, naturaliste;
Faraut, conducteur des ponts et chaussées, adjoint spécialement pour l'excursion aux ruines.

M. le capitaine d'infanterie de marine Filoz s'occupait spécialement de moulages de sculptures et de bas-reliefs.

Trois maîtres mécaniciens de marine.

En y joignant les équipages de la chaloupe et de la canonnière, six matelots et soldats français, six miliciens annamites et trois interprètes, l'expédition comptait un effectif de soixante hommes.

C'est grâce à M. Charles Blanc, directeur des beaux-arts, à M. le marquis de



PIÈCE D'ARGENTERIE, OUVRAGE DU XVII[e] SIÈCLE. — MADRAS

Collection du prince de Galles. — Musée des Indes à Londres. — Gravure extraite de la revue illustrée, l'*Art*. — Rouam, éditeur.

car si, depuis quelques années, les collections artistiques de Paris ont été l'objet d'importantes améliorations, nos voisins d'Angleterre, il faut le reconnaître, nous ont de beaucoup dépassés. Le *British Museum*, comme galerie de sculpture, est certainement le musée le plus beau et le plus complet au double point de vue de l'art et de la science. Les trois civilisations antiques, les plus grandes dans l'histoire comme dans l'art : l'Assyrie, l'Égypte et la Grèce, sont représentées à Londres par des chefs-d'œuvre de toutes les époques, et grâce à leur activité, à leurs sacrifices, nos voisins sont arrivés aujourd'hui à ne plus redouter que, même dans l'avenir, aucun pays, si riche qu'il soit, puisse recueillir d'aussi beaux et d'aussi nombreux monuments.

Actuellement un musée spécial pour l'Inde est en formation dans les bâtiments de l'Exposition de 1869, en face des galeries de Kensington, et une mission anglaise fouille la Palestine en tous sens, dans le désir et dans l'espoir de dépasser les résultats obtenus par MM. Renan, de Voguë, de Saulcy, etc., et de créer une collection plus nombreuse, sinon plus choisie, que celle du Louvre.

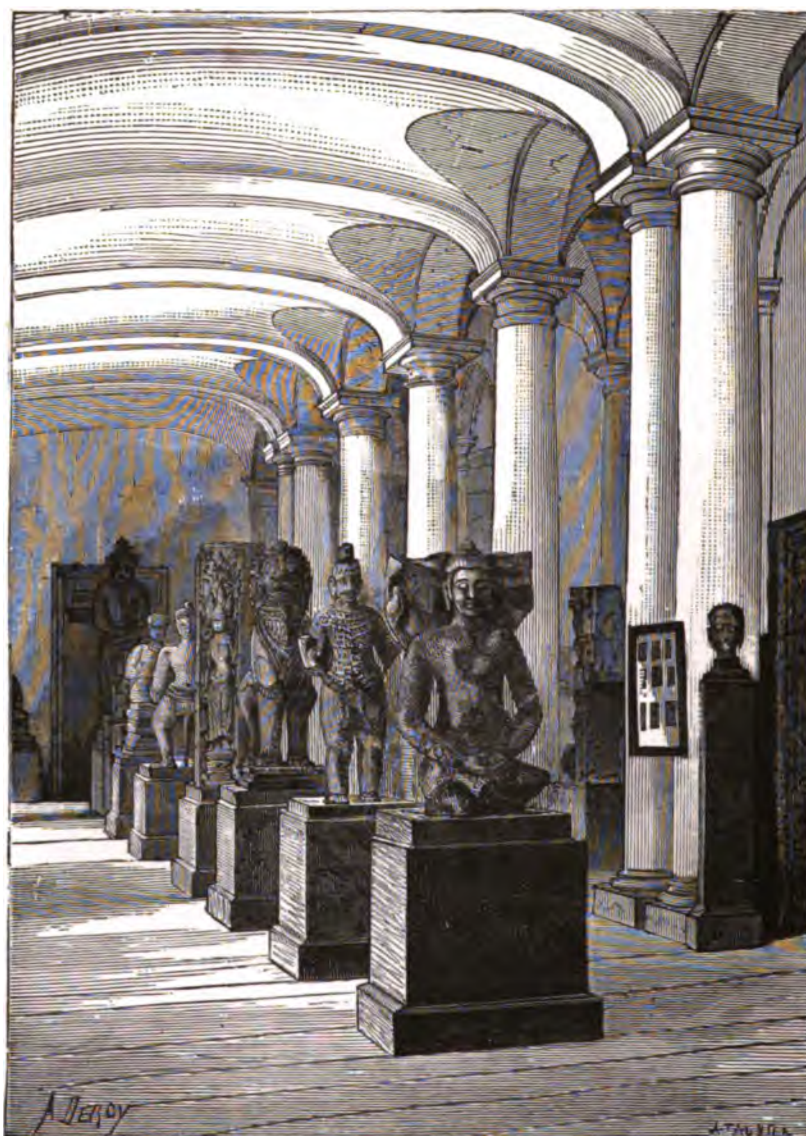
On comprend aujourd'hui combien il importe de ne pas nous laisser primer ainsi continuellement. En dehors des lumières que la science anglaise projette sur les origines de l'humanité, en dehors de sa concurrence, devenue aujourd'hui dangereuse même dans les industries du goût, grâce aux

Chennevières, son successeur, qui voulut s'associer à l'œuvre de son prédécesseur, et au concours de M. Alexandre, chef du bureau des Beaux-Arts, de MM. G. Lafenestre, Ed. Escallier et J. Comte, sous-chefs de la direction, que M. Delaporte a pu obtenir les ressources suffisantes à son expédition.

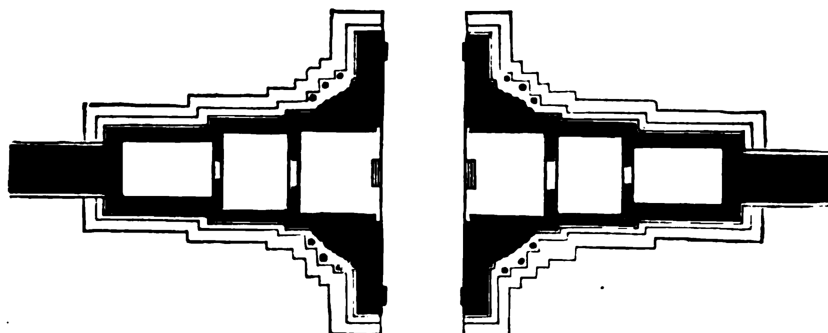
modèles accumulés dans ses galeries, les centaines de mille francs qu'ont coûtés les marbres du Parthénon, du tombeau de Mausole, du temple d'Éphèse, etc., n'ont-ils pas été rendus au centuple par les étrangers venus de toutes les parties du monde pour les admirer, et l'orgueil et la satisfaction des nationaux ne sont-ils pas légitimes. Le *British Museum* est, de nos jours, le temple, le véritable foyer de l'art et de l'histoire pour toute l'Europe.



BAYADÈRES DIVINES. — Bas-relief khmer.



LES ANTIQUITÉS KHMERS
Telles qu'elles étaient installées dans la grande salle du palais de Compiègne (côté gauche).



PORTE N.-E. D'ANGKOR. — Coupe horizontale faite au-dessus du soubassement.

II

PARALLÈLE ENTRE LES ARTS KHMER ET INDOU. — LA PORTE D'ANGKOR

E philosophe Hegel, que l'Allemagne considère comme son plus illustre esthéticien, a fondé sa classification sur ce principe : « La dignité et la perfection de chaque art doivent se mesurer à la puissance avec laquelle il exprime l'idéal. » Hegel compte trois sortes d'art : l'art *symbolique*, dans lequel l'idée est dominée par la matière; l'art *classique*, dans lequel l'idée et la matière sont en parfait équilibre ; l'art *romantique*, dans lequel l'idée domine la matière. La peinture appartient à l'art romantique, la sculpture à l'art classique, l'architecture primitive à l'art symbolique.

A notre avis, cette classification ne peut être admise qu'au point de vue général, et quand Hegel déclare que seule l'architecture primitive appartient à l'art symbolique, il montre combien son système est exclusif et, selon nous, il le condamne. En vérité, — et l'art khmer en est un exemple, — son ordre pourrait être parfaitement retourné : *tous les arts*, celui du Cambodge comme les autres, ont eu leur période d'éclosion, celles de l'idée et du symbole, mais les architectes indous qui

s'attaquèrent dès le principe ***au bois***, c'est-à-dire à une matière facile au travail, la dominèrent complètement, et leur première période a tous les caractères de celle que Hegel a placé la dernière.

Pour l'art indien la période dite romantique serait la primitive. *Quand la pierre remplace le bois,* l'Indou sculpteur habile, conserve la richesse de l'ornementation primitive, et l'architecte peut ajouter, réaliser dans ses constructions les conditions de plénitude, de stabilité et de force inséparables de toute grandeur dans l'art. C'est alors la deuxième période de l'art de l'Inde, c'est celle du Cambodge, importée dans ce pays à la suite des migrations indoues; c'est celle de la porte d'Angkor, c'est celle où l'idée et la matière sont en parfait équilibre; elle correspond à la période classique d'Hegel. Dans cette architecture, la jeunesse, l'imagination et la fantaisie conservent encore tout leur essor.

Enfin dans la dernière phase de l'architecture cambodgienne, les figurations, les symboles, les gigantesques masques de Brahma sur les tours, les éléphants qui flanquent les portes sont supprimés. Le monument est raisonné dans toutes ses parties, toutes les lignes sont suivies et étudiées avec sévérité, la pureté de la silhouette est recherchée, tout symbole ou ornement, toute figure ou fantaisie qui peut lui nuire ou le surcharger est éliminé.

Si le monument est plus proportionné, il a moins de fantaisie, il indique moins son but; l'étranger ne peut le deviner; il n'est plus impressionné par des figurations symboliques, écrasé par la puissance, dominé par l'étrangeté du monument ***vivant*** de la période précédente.

Cette troisième manière offre bien les qualités demandées aujourd'hui à l'art dit classique; ce fut celle qui sera peut-être étudiée par les hommes du métier, mais nous lui préférons la porte d'Angkor, plus fantaisiste.

En général, le plan d'un monument cambodgien est aussi raisonné, voulu, proportionné, que celui des pagodes de l'Inde est capricieux, sans règle, d'une fantaisie bizarre.

C'est surtout parce qu'il est une transition entre la richesse lourde ou surchargée des anciennes pagodes indoues et le caractère étrange et capricieux de celles de la Chine, que l'art khmer doit être pour nous d'un grand intérêt. Resserrée entre ces deux grandes nations, la civilisation khmer s'est fortement imprégnée des qualités artistiques qui leur sont propres, mais elle n'est pas arrivée à une assimilation complète. Avec un goût assez particulier, elle a combiné ces éléments très différents, leur a donné, surtout dans l'architecture, des proportions raisonnées, une ordonnance grandiose sans exagération, une silhouette calculée; en un mot, elle est arrivée à un point de perfection qu'aucun de ces deux pays n'a atteint. Il semble même qu'on pourrait entrevoir, dans l'ordre des colonnes et le plan des édifices, l'influence de l'art grec, influence qui s'est probablement transmise par l'intermédiaire des rois et de la civilisation grecque de la Bactriane. Quelques détails d'ornementation rappellent la décadence romaine, quoique les principaux motifs aient une similitude avec ceux de l'Inde centrale. Enfin, et cela probablement à cause de l'éloignement du temps et des lieux, nous trouvons dans l'art khmer peu de rapports appréciables avec la Perse et l'Égypte.

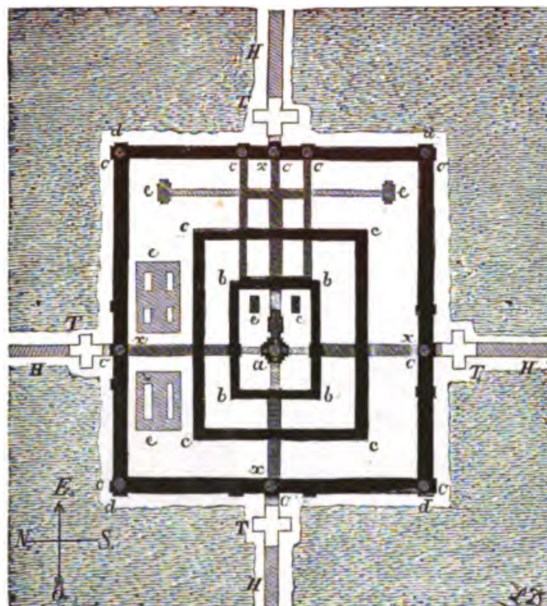
La grande conception et l'idée générale de la décoration

khmer sont choses propres, particulières au Cambodge, elles ne peuvent donner lieu à aucun parallèle avec les autres arts du monde antique. Nulle part on ne retrouve, même en germe, ces temples à pyramides centrales décorées de masques humains gigantesques. Nulle part, on ne trouve la trace de ces magnifiques balustrades bordant les grandes allées aboutissant aux temples, de ces piliers élevés en terrassements au-dessus de lacs naturels d'où ces monuments émergeaient superbes, avec leurs pyramides dentelées, qui se découpaient en or sur le ciel bleu, seulement accessibles, par de longues jetées, embellis de milliers de statues, et coupés par des portes triomphales, se groupant et s'étageant de manière à produire une perspective enchanteresse.

Nous avons dit que le plan d'un monument du Cambodge est aussi raisonné, aussi voulu, étudié, proportionné, que celui des pagodes de l'Inde est capricieux et trop souvent le résultat d'une bizarre fantaisie. Les salles d'une pagode se succèdent les unes aux autres sans effet préconçu; le temple khmer avec son enceinte carrée, délimitée, sa salle centrale où aboutissent toutes les galeries, les salles et corridors qui l'entourent, présente naturellement en élévation une grande harmonie avec le plan. Les cinquante pyramides du grand temple d'Angkor[1] étagent leurs sommets dentelés jusqu'à la salle centrale, avec une entente parfaite et juste de l'effet. Rien au Cambodge n'a cette allure chimérique, ne donne cette hallucination produite dans l'Inde par la profusion irréfléchie des sculptures, sans repos, sans lignes solides, sans points d'appui visibles; de ces

1. Angkor-Thom, l'ancienne capitale, dont l'édifice principal décrit plus loin se nomme le temple de Baïon.

formes multiples, figures de monstres, d'hommes ou de dieux, qui semblent se heurter et combattre dans une étrange bataille; par les accumulations non expliquées des milliers de portiques, arcades ajourées, clochetons dentelés, coupoles renflées, près desquels ils sont placés. Tous ces clochetons, ces arcades, ces coupoles, ces statues, dans leur effervescence écrasante, semblent vouloir amener, sous leur amoncellement, la ruine de ce



PLAN D'ENSEMBLE D'UN TEMPLE CAMBODGIEN (MELÉA).

temple hybride, aux allures changeantes, temple entrevu par l'architecte indou dans les visions insensées et dans les rêves extatiques d'une religion exubérante et toute de prodiges.

La terre et ses productions ne suffisent pas à l'artiste indou, c'est à peine si le ciel et tous les globes peuvent former quelques degrés du paradis d'Indra; son imagination ne connaît pas de bornes, ses monuments dépassent toutes limites, son ciseau



ART INDOU. — BAS-RELIEF BOUDDHISTE DE LA TROISIÈME PÉRIODE.

Bouddha monté sur une autruche. — L'ensemble rappelle la sculpture khmer. — *Encycl.* Demmin.

n'accuse jamais la fatigue, son ambition cherche toujours l'*au-delà*.

Ce sont ces idées, toutes particulières à l'Orient, que la secte persane des *Soufis*, dans une extase insensée, a poussées à leur dernier degré. Ceux-ci nous ont montré l'imagination humaine se sentant encore étouffée, oppressée par les manifestations religieuses, les formes littéraires et artistiques les plus audacieuses, les plus effrénées, et les repoussant toutes, ils cherchent dans l'ivresse du vin et des parfums à planer au-dessus de toutes les théories, de toutes les expressions, de toutes les existences, pour s'abîmer dans l'infini.

Après l'effarement produit par de telles idées, lorsque notre esprit, délivré des entraves matérielles, est monté à de telles hauteurs sur les débris de millions de divinités, et qu'il



ART INDOU.— SCULPTURE BOUDDHISTE DE LA TROISIÈME PÉRIODE. INDRA (?) ÉCRASANT LE GÉNIE DU MAL.

Les encoignures sont ornées de figures qui rappellent les syrènes.— *Encycl* Demmin.

daigne redescendre sur la terre, parfois il arrive d'être surpris, choqué de la sphère étroite où se meut l'art occidental; on sourit du poète grec pour qui deux collines bordent le monde, dont le ciel n'est qu'une vallée surélevée, dont les dieux ne sont que des hommes sujets aux plus petites passions, aux plus petites préoccupations. On sourit même de l'artiste grec, sensible il est vrai au charme délicat des lignes, à l'ampleur des formes, à l'harmonieuse finesse des silhouettes, à la règle, à la proportion, mais inventant peu, pastichant tout, ne se laissant jamais aller à son imagination, ne commettant aucun écart, ne voulant connaître et percevoir que ce que connaissent et perçoivent l'œil et la raison. Son influence dans l'art, c'est celle que le Nord a exercée sur le Midi : la Réforme sur le Catholicisme; l'influence du scepticisme et du sensualisme étroit, sur le spiritualisme insensé auquel l'Inde et l'Orient ont toujours appartenu.



SCULPTURE BOUDDHISTE

L'art khmer nous paraît le mieux comprendre la limite, le but à atteindre, la proportion à affirmer; pour toutes ces raisons il doit prendre sa place entre l'art grec et l'art indou.

Le temple cambodgien est divisé en plusieurs parties ou

constructions différentes disposées suivant un plan généralement varié. Le temple lui-même, analogue au *Vimana* indou, est un sanctuaire rectangulaire élevé par une terrasse placée au centre des constructions.

Le sanctuaire de la divinité est accusé au loin par une tour pyramidale, la plus haute du monument, décorée à profusion, comme tout le reste de l'édifice, de statues, de bas-reliefs, de colonnes et d'ornements, véritable tiare gigantesque à étages ou degrés terminée par une statue de divinité ou une fleur de lotus. Tous les motifs d'ornementation se répètent à chaque degré, variés seulement dans leurs détails et diminuant progressivement ou proportionnellement avec chacun de ces degrés.



SCULPTURE BOUDDHISTE. — TROISIÈME PÉRIODE
A cette période l'exubérance des chairs est une caractéristique de l'art indou. — *Encycl.* Demmin.

Des quatre faces du *Vimana* cambodgien partent de longues galeries ou corridors, permettant d'accéder à couvert successivement sur toutes les terrasses qui mènent au sanctuaire ou au centre de l'édifice.

Quand la galerie accède à une de ces terrasses, elle s'accuse à l'extérieur par la reproduction du fronton du porche central, elle se relie aux enceintes rectangulaires qui entourent plusieurs fois l'édifice et rappelle quelque peu les cloîtres du moyen âge.

La plus importante des capitales du royaume khmer, ainsi

que l'attestent les ruines de plus de quarante temples d'une immense étendue, la ville sacrée, porte encore le nom d'Angkor la Grande, Angkor-Thom, la citadelle ou ville royale, et son enceinte, de près de seize kilomètres de tour[1], est bordée d'un fossé de cent vingt mètres de large. Cinq portes monumentales y donnent accès[2] et celles-ci présentent peut-être le meilleur exemple de la puissance d'imagination des Orientaux, du goût de l'art délicat du Khmer et du fini précieux de l'artiste indou. L'allée qui conduit à la porte khmer consiste en une longue chaussée, pont gigantesque traversant le fossé qui entoure la citadelle. Le parapet de cette chaussée est formé par un alignement formidable de cent vingt-huit géants (*Yacksas*) portant comme un cordon le divin serpent (*Nagas*), dont l'énorme tête heptacéphalique tenue par un *Yacksas* polycéphale se redresse, se déploie comme un éventail, et forme une immense courbe de cinq mètres de hauteur du plus majestueux effet.

A l'extrémité du pont, encadrée dans cette perspective solennelle, apparaît la porte monumentale, véritable arc

1. A l'occasion de l'Exposition universelle, le ministère de l'instruction publique nous avait demandé d'exécuter en grandeur naturelle, sous la direction et d'après la restauration dessinée par M. Delaporte, une reproduction d'une des cinq portes d'Angkor avec son allée de géants. Ce monument devait être placé en face de l'Angleterre dans le grand vestibule ; l'Indo-Chine française aurait fait ainsi le pendant monumental du pavillon de l'Inde anglaise et donné le parallèle de ces deux arts voisins.

La participation tardive de l'Allemagne, qui obligea de lui donner l'emplacement de Sèvres et des Gobelins, lesquels durent se transporter dans le grand vestibule, nous força d'abandonner le travail déjà en cours d'exécution et de terminer seulement le petit modèle (exposé au Trocadéro), réduit au dixième, qui nous servait d'esquisse ou d'étude. Quoique réduit à ce point, grâce au soin avec lequel M. Delaporte a étudié avec nous cette restauration, ce modèle donne une idée exacte du monument tel qu'il a dû être à l'époque de son ancienne splendeur.

2. Les forteresses du Cambodge, de même que dans l'Égypte, l'Inde, la Médie et la Perse, renfermaient les dieux et les palais des rois.

triomphal, qui sert d'entrée à la citadelle. Il semble que tout l'Olympe brahmanique, toutes les divinités hybrides, tous les habitants de la ville se soient rassemblés, aient escaladé toutes les



LA PORTE D'ANGKOR (état actuel). — Dessin de L. Delaporte.

parties de l'immense portique. Au fronton, la guerre, la poursuite de l'ennemi sur la terre et dans les airs, les dieux et les



ENTABLEMENT DE LA PORTE OCCIDENTALE D'ANGKOR-VAHT

Gravure extraite du *Voyage au Cambodge*, par M. Louis Delaporte. — Delagrave, édit.

hommes se confondant dans la mêlée; les côtés de la porte sont flanqués de douze éléphants montés par des divinités; sur tous les murs sont sculptés des combats contre les monstres, des apparitions surnaturelles, un monde de statues, de bas-reliefs, d'ornements.



JEUNES FILLES CUEILLANT DES FLEURS DANS UN JARDIN.

Bas-relief d'Angkor. Musée Khmer du Trocadéro. -- Gravure extraite du *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, par E. Bosc, publié par F. Didot.

Au-dessus de cet ensemble, apparaissent d'immenses têtes de Brahma, dont les tiares dentelées représentent trois tours aux sommets dorés. Le tout forme une entrée d'une architecture aussi puissante que gracieuse, où les profusions sculpturales masquent la massivité du monument, dont le détail est aussi admirable que l'ensemble.

Partout la grâce s'allie à la force, la grandeur à la douceur. Il semble que, comme dans les cent mille distiques du Mahabharata — l'immense poème religieux dont il est l'expression — l'art khmer, ait accumulé dans un immense pandémonium architectural, les globes qui habitent le paradis d'Indra, tenus en échec par la main caressante d'un enfant, l'avalanche des mille chars de guerre et toutes les épouvantes arrêtés court à la vue d'une *Devadassy* souriante sortant de la fleur de lotus.

Tout étrange que paraisse la conception de ce monument, on y reconnaît instantanément une science de l'art et de l'architecture, une imagination, un foyer d'idées d'une telle richesse que d'autres pays considérés comme supérieurs pourraient largement y puiser.

On a parfois comparé avec raison les monuments de l'Inde, surchargés de sculptures, aux façades de nos cathédrales gothiques, où la Trinité et tous les saints du ciel et de la terre, les démons, les anges et les archanges, le roi et l'esclave, se superposent, s'amoncellent et s'encadrent dans les lignes voulues. Aussi, dans la porte d'Angkor, les tours, les figures, l'ornementation excessive, la richesse inouïe, rappellent nos plus beaux monuments du XIII[e] siècle.

Seulement les avantages sont pour l'art du Cambodge, qui n'a pas à traduire les sévères légendes de la féodalité, mais des aventures souvent aussi gracieuses et aussi legères que celles des mythes grecs.

L'artiste cambodgien, qui possède une pierre d'un grain tendre et fin, une habileté d'outils, une dextérité de main incomparables, excelle dans ce détail si délicat et si plein de charme qui rappelle notre Renaissance. Au milieu de la porte

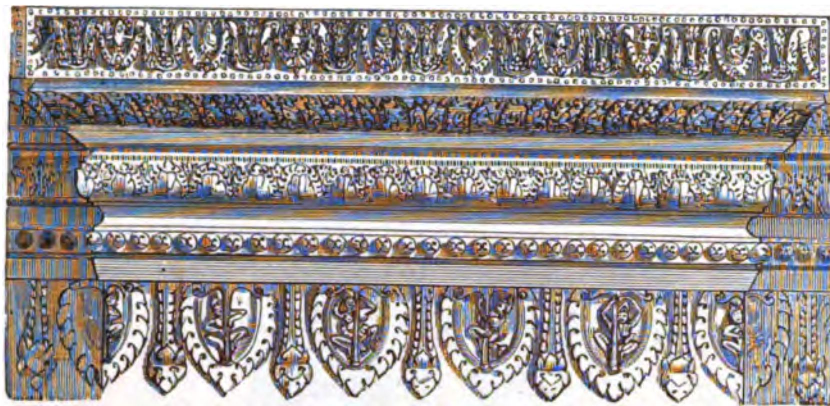
d'Angkor s'épanouit le sourire de Brahma, son grand masque bienveillant est entouré de jeunes filles qui jettent des fleurs. L'art qu'il a enfanté est lui-même une immense floraison, une luxuriante verdure; il paraît et disparaît avec le peuple khmer comme une suite de bouquets et de gerbes d'artifices se répandent dans les airs et s'évanouissent comme dans un enchantement. L'art du moyen âge s'était révélé de même instantanément; seulement, né dans les larmes et l'angoisse, son rayonnement fut sombre d'éclats comme ses vitraux. L'art khmer ressuscite aujourd'hui, mais avec le charme de tous les arts de l'Orient, en rappelant, et en présentant tout ce qui est magique, les fleurs, la jeunesse, l'imagination, la grâce naïve, la richesse et le sourire!



BAYADÈRE DIVINE
(Frise du temple de Méléa). — Grav. du *Voy. au Cambodge*, par L. Delaporte.



DÉTAIL D'UNE MOULURE DE LA BASE DE LA PORTE D'ANGKOR
D'après le petit modèle du Trocadéro.



FRISE DES MURS DE LA PORTE D'ANGKOR
D'après le petit modèle du Musée ethnogr. du Trocadéro. — Grav. extr. du *Voyage au Cambodge*, par L. Delaporte.

III

ANGKOR LA GRANDE. — LE TEMPLE DE BAION.

PRÈS avoir donné une idée de l'aspect des monuments du Cambodge vus à distance, après avoir franchi les fossés qui entourent la ville sainte, par une des longues chaussées, bordées de *géants*, après être entré sous une des cinq portes triomphales, nous nous trouvons en face du temple de Baïon aux cinquante et une tours, « le mieux conçu sans contredit, le plus varié et le plus original des édifices sacrés de l'ancien Cambodge » comme le définit M. Delaporte. Nous ne croyons pouvoir mieux faire que de donner la description même faite par l'illustre voyageur.

« Je viens de décrire, dit-il[1], l'aspect que présentent aujourd'hui les ruines de ce temple extraordinaire; mais le

1. *Voyage au Cambodge*, p. 159. Les cent soixante-quinze dessins originaux de l'auteur donnent les plans et élévations restitués des principaux monuments khmers et le détail des ornements.

Baïon des vieux âges, le Baïon intact et vivant, quel pinceau d'artiste en pourrait rendre la physionomie ? Transportons-nous cependant, par un effort rétrospectif d'imagination, au temps lointain où le royaume khmer était le foyer d'une civilisation qui, par sa richesse et sa puissance, égalait ou éclipsait même celle des plus brillants empires de l'Inde. »

. . . .

« Devant nous s'étendent des files pressées d'habitations, des palais aux toits élancés, des pagodes resplendissantes, en un mot l'ensemble de la ville royale, où se coudoie un peuple innombrable appartenant à toutes les races de l'Asie. Continuons d'avancer sur la voie qui fait suite au pont sacré : voici que là-bas, entre la verdure et l'eau, commence à se dessiner une longue rangée de colonnes d'où s'élance une masse pyramidale aux linéaments encore indistincts. Allons toujours : la colonnade se transforme en une belle galerie surmontée d'une double ligne de crêtes; de l'énorme pyramide se détachent une multitude de flèches aériennes et bientôt le massif entier, divisant à l'œil ses parties, montre une forêt de préasats, qui s'étagent autour d'une immense construction centrale, garnie de colonnes et de clochetons et dominée par une cime aiguë. »

« Comptons les tourelles dont se compose ce hardi groupement : il n'y en a pas moins de cinquante; toutes sont ornées de la quadruple face de Prohm (Brahma) coiffée de tiares aux formes diverses. Approchons-nous du monument. Un mur de clôture peu élevé sert de première enceinte et comprend des jardins et des pièces d'eau. La porte s'ouvre devant un large escalier qui donne accès à une terrasse suivie d'une vaste esplanade presque carrée, dont la ligne de pourtour est dentelée

de vingt-quatre saillies inégales ayant chacune leur escalier gardé par des lions et des *nagas* à douze gueules rayonnant autour d'oiseaux *krouts*[1]. Cette esplanade supporte une spacieuse



ACKSAS PORTANT LE CORPS D'UN NAGA HEPTACEPHALE
Reste d'un groupe de tête de la balustrade du pont oriental de Prea-Kan. — Grav. du *Voy. au Cambodge*, par L. Delaporte.

galerie avec péristyles angulaires très développés; la porte principale en est seule surmontée d'un Prohm à diadèmes, que coiffe une sorte de cône divisé en anneaux où sont sculptés : à

[1] Garoudhas ou griffons.

la base, une série de *garoudhas* en cariatides, au-dessus, trois rangs de saints les mains jointes, en haut deux corbeilles de lotus. Tous les pilastres et piliers du péristyle principal ont aussi leur décoration de personnages, et le fond entier de la galerie n'est qu'un festonnement de bas-reliefs peints et dorés.

« Cette première enceinte dépassée, nous voici dans une immense cour; ici la muraille de clôture, sans ornements et sévère d'aspect, semble destinée à faire ressortir d'autant la magnificence du tableau qui va s'offrir aux regards. Figurez-vous, en effet, un édifice complet, dont la splendeur dépasse tout ce que j'ai pu encore vous décrire : c'est la seconde galerie ; elle a sur chacun de ses quatre côtés une longueur de cent mètres, et présente une colonnade que coupent seize entrées précédées de lions et surmontées de tours. Sur chaque façade, galerie et tours vont grandissant des extrémités jusqu'au centre.

« Tout à l'heure, du dehors du monument, l'œil était surtout frappé du beau développement de la colonnade extérieure encadrée par de grandes lignes horizontales; ici, au contraire, ce ne sont que pignons aigus, lignes rompues ou étagées, retraits, superpositions pittoresques, qui engendrent une décoration d'une richesse d'effets prodigieuse; et si, après avoir contemplé les grands Brahmas qui nous dominent, nous abaissons nos regards vers les profondeurs plus obscures de la galerie, nous sommes derechef éblouis par les immenses sculptures dorées qui y étincellent, d'un bout à l'autre dans la pénombre.

« Quelques degrés à gravir, un péristyle à traverser, et nous pénétrons au cœur même du temple. Nous allons cheminant sous les voûtes sombres de cloîtres sans fin. Ça et là, dans un demi-jour mystérieux, nous apparaissent de grandes statues de

bronze ou de pierre revêtues d'or; nous avançons toujours, franchissant des portes, montant des marches ou en descendant, contournant de petites cours irrégulières; et si nous cherchons à nous orienter, à l'aide des échappées de vue que nous ménage l'immense labyrinthe, nous n'apercevons au-dessus de nos têtes qu'un pan de ciel où se profilent fantastiquement d'énormes têtes aux tiares brodées de griffons, d'oiseaux Krouts et de personnages hiératiques épuisant toutes les attitudes. »

« Enfin nous voilà sortis de ce gigantesque dédale. Au milieu de la cour carrée où nous nous trouvons s'élève une terrasse pleine de quatre mètres de hauteur, ayant la forme d'une croix dont les bras raccordés par une forte dentelure s'avancent tout près des portes d'entrée. »

« Prenez maintenant la peine de gravir un des escaliers à pic qui sont pratiqués aux bouts des bras de ce massif : vous débouchez en plein air sur une plate-forme bordée de petits *nagas* à hauteur d'appui. Des statues commandent de chaque côté les degrés ; sur les axes s'allongent une suite d'édifices surmontés de tours croissantes; dans les angles, des tourelles, un édicule, de grandes têtes se dressent au-dessus de la rampe. Chaque tour, je l'ai dit, est décorée d'une tête quadruple. »

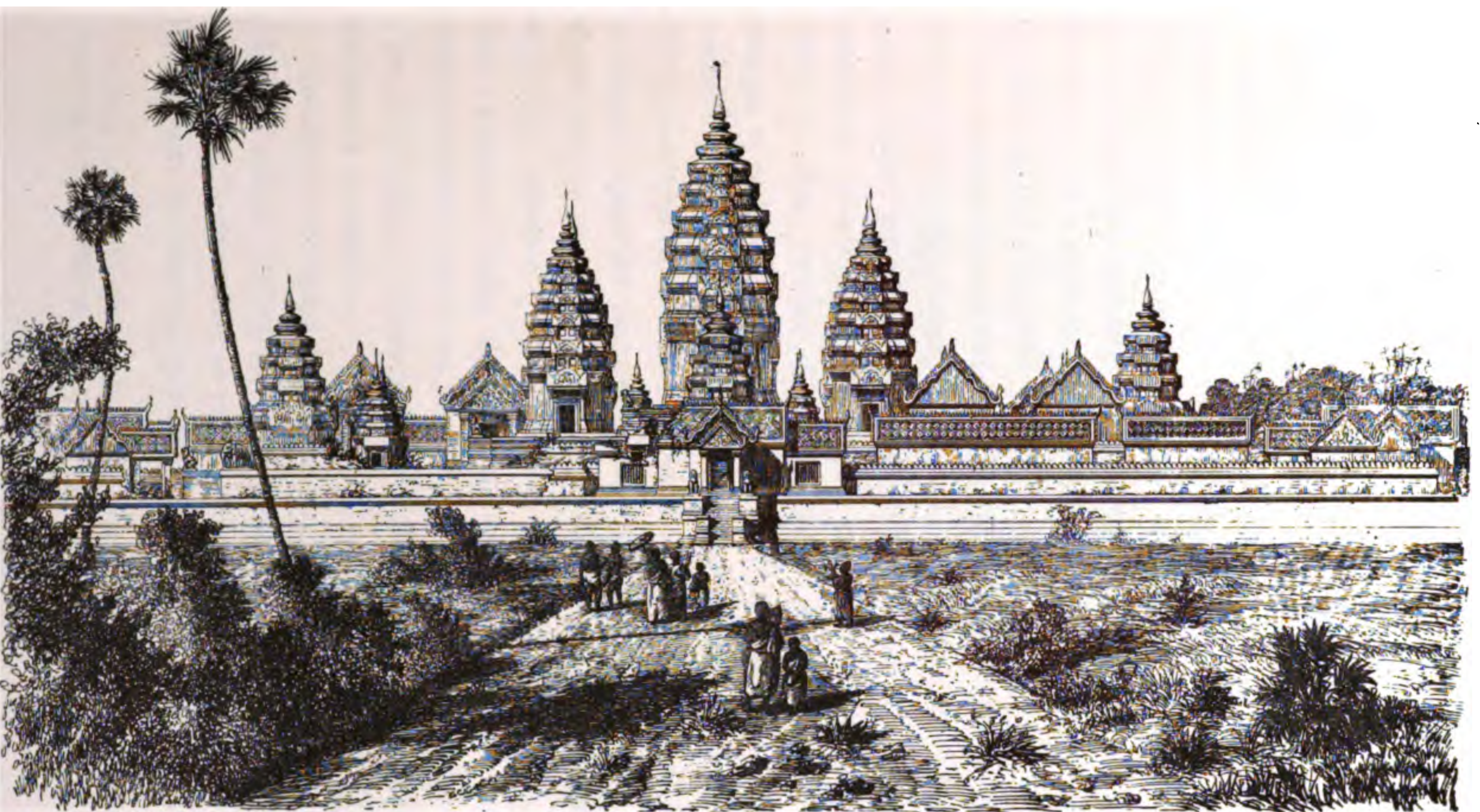
« Promenons-nous un instant parmi ces immenses figures. Elles sont rondes, des yeux grands ouverts et légèrement obliques; la bouche large, aux lèvres épaisses; derrière leurs oreilles surchargées de bijoux descendent de splendides diadèmes, qui, encadrant ces masques placides, leur donnent une sorte de ressemblance avec les sphynx égyptiens. Il y a sur ces faces un peu étranges, mais néanmoins régulières en leur dessin caractéristique, un air de force et de sérénité à demi souriantes

qui a sa noblesse bien originale. De près comme de loin, elles s'enchâssent à souhait entre les pilastres qui les relient deux à deux; elles prennent naturellement la courbure de la construc-



RAMA EMPORTÉ PAR LE SINGE HANOUMAN.
Bas-relief provenant du temple d'Angkor. — Gravure extraite du *Voyage au Cambodge* par L. Delaporte.

tion, et se marient sans efforts à un ensemble architectural qui, malgré la surabondance des accessoires décoratifs, demeure



ENSEMBLE DU TEMPLE DE [illegible]

Restauration et dessin de M. Delaporte d'après les relevés de M. Faraut.

pourtant correct de trait, harmonieux dans les proportions, et somme toute, grandiose par l'effet. »

Plus loin M. Delaporte nous apprend que Baïon est le seul temple qui présente un double entourage de galeries sculptées ? « Mises à la suite les unes des autres, ses grandes compositions en bas-relief s'allongeraient sur une ligne de plus de douze cents mètres, et l'on y pourrait dénombrer jusqu'à onze mille personnages ou figures d'animaux divers. »

M. Delaporte entre dans la description de quelques-uns des sujets qui l'ont frappé particulièrement. Exemple : le défilé d'une armée khmer au milieu de laquelle douze hommes portent, comme un palladium, un mystérieux coffret, entouré de bayadères, de chefs montés sur des éléphants coiffés de tiares, de troupes d'esclaves portant les vivres, et précédé de soldats sonnant de la trompe ou battant du gong. D'autres fois ce sont des scènes intimes, telles que des femmes occupées à masser une divinité, « opération encore aujourd'hui fort en honneur au Cambodge; » une statue que l'on renverse à l'aide de deux éléphants, pendant que les hommes préparent le brasier qui doit l'anéantir. Enfin, de petits paysages, des jardins où des femmes cueillent des fleurs, des édifices dont les bases plongent dans un lac, figurent dans les bas-reliefs qui ornent les galeries du temple de Baïon.

Comme on conçoit bien maintenant, grâce aux fragments du Musée, l'extase, l'admiration enthousiaste de Mouhot, quand, le premier, il découvrit au milieu des forêts et des misérables descendants de cette race puissante, les ruines d'Angkor-Vaht[1],

1. Nous donnons plus loin une vue restaurée par M. Delaporte, qui permet de s'assurer qu'il ne le cédait en rien à celui de Baïon.

qu'il déclare l'emporter en grandeur « sur tout ce que l'art des Grecs et des Romains a jamais édifié. »

« Subitement et comme par enchantement, écrit Mouhot [1], « on se croit transporté de la barbarie à la civilisation, des pro- « fondes ténèbres à la lumière.... Sur l'azur profond du ciel, « sur la verdure intense des forêts de l'arrière plan de cette « solitude, ces grandes lignes, d'une architecture à la fois élé- « gante et majestueuse, me semblèrent, au premier abord, « dessiner les contours gigantesques des tombeaux de toute une « race morte ! Il faut s'imaginer tout ce que l'art architectural « a peut-être édifié de plus beau, transporté dans la profondeur « de ces forêts, dans un des pays les plus reculés du monde, « sauvage, inconnu, désert, où les traces des animaux sauvages « ont effacé celle de l'homme, où ne retentissent guère que le « rugissement des tigres, le cri rauque de l'éléphant et le brâme « des cerfs...

« De près, la beauté, le fini et la grandeur des détails l'em- « portent de beaucoup encore sur l'effet gracieux du tableau vu « de loin et sur celui de ses lignes imposantes. Au lieu d'une « déception, à mesure que l'on approche, on éprouve une « admiration et un plaisir plus profonds. A la vue de ce « temple d'Angkor-Vaht, l'esprit se sent écrasé, l'imagination « surpassée; on regarde, on admire, et, saisi de respect, on reste « silencieux, car où trouver des paroles pour louer une œuvre « qui n'a peut-être pas son équivalent sur le globe, et qui « n'aurait pu avoir sa rivale que dans le temple de Salomon !

« L'or, les couleurs ont presque totalement disparu de

1. Henri Mouhot. *Voyage en Siam et dans le Cambodge*. Hachette, édit. page 193.

« l'édifice, il est vrai ; il n'y reste que des pierres ; mais que ces « pierres parlent éloquemment ! Comme elles proclament haut « le génie, la force et la patience, le talent, la richesse et la puis- « sance des « Khmer-Dôm » ou Cambodgiens d'autrefois !

« Qui nous dira le nom de ce Michel-Ange de l'Orient qui « a conçu une pareille œuvre, en a coordonné toutes les parties « avec l'art le plus admirable, en a surveillé l'exécution de la « base au faîte, harmonisant l'infini et la variété des détails avec la « grandeur de l'ensemble, et qui, non content encore, a semblé



ARMÉE EN MARCHE. — BAS-RELIEF DE LA GALERIE D'ANGKOR.
Grav. extr. du *Voy. au Cambodge*, par L. Delaporte.

« chercher partout des difficultés pour avoir la gloire de les sur- « monter et de confondre l'entendement des générations à venir ! »

Il ne nous reste qu'une seule relation de ceux qui ont pu admirer ces villes et ces merveilleux monuments au moment de leur splendeur, c'est celle d'un officier chinois, qui fut chargé, au XIIIe siècle, d'une mission diplomatique dans ces pays. La

description qu'il nous a laissée de ces contrées parut tant soit peu fantastique, lorsqu'il y a peu d'années, l'illustre Abel Rémusat en donna la première traduction. Aujourd'hui les ruines ont été retrouvées, des exemples nous ont été rapportés et le récit de l'officier chinois peut être regardé comme exact, même quand il nous parle de l'emploi de l'or (probablement par plaques suivant l'usage ancien, adopté en Asie, dans les constructions de luxe[1]). Ainsi il dit :

« Dans un endroit du royaume, il y a une tour en or, en-
« tourée de vingt autres tours de pierre et, de plus, cent maisons
« également en pierre, toutes tournées vers l'Orient. Il y a aussi
« un pont en or, et deux figures de lion, faites de même métal,
« à droite et à gauche du pont ; on y voit aussi une statue de
« Bouddha en or, à huit corps, placée au bas des maisons du
« côté droit. Au nord de la tour d'or, à environ un li, est une
« tour en cuivre beaucoup plus haute que la première, et qu'on
« ne peut regarder sans étonnement ; au pied sont une dizaine de
« monuments de pierre ; à un li plus loin, vers le nord, est la
« résidence du roi du pays. Dans l'intérieur du palais, il y a
« encore une tour d'or [2].

« Le lac oriental est à l'est de la ville, à dix li, et il peut avoir
« cent li de tour ; au milieu est une tour de pierre et un autre
« édifice de pierre. On voit dans la cour une statue en cuivre
« de Bouddha couché ; une fontaine, dont l'eau ne s'arrête
« jamais, jaillit de son nombril.

« Le lac septentrional est au nord de la ville, à cinq li.

1. Lire dans Place, *Ninive et l'Assyrie*, la description des palmiers d'or placés aux portes de Ninive.

2. Un proverbe répandu dans toute l'Asie orientale disait : *Riche comme le Tchin-la* (Voir le *Traité sur les Barbares*). Tchin-la est le nom ancien du Cambodge.

« Dans ce lac est une tour d'or carrée, avec plusieurs édifices « en pierre, un lion d'or, une statue de Bouddha du même métal, « un éléphant, un bœuf et un cheval, tous trois en cuivre, et « quelques objets du même genre.

« Le palais du roi, les maisons des officiers, et d'autres « édifices principaux, sont tous tournés vers l'Orient. Le palais « du roi est au nord de la tour et du pont d'or; près de la porte « est une enceinte ou un fort de cinq ou six li de tour, les tuiles « qui recouvrent la façade du palais sont en plomb; celles des « autres parties de l'édifice sont en terre cuite de couleur jaune; « les colonnes et les parties de traverse sont très grandes, et toutes « couvertes de peintures qui représentent Bouddha; le sommet « se termine par un magnifique donjon; sur les ailes, on a « ménagé de doubles galeries avec une esplanade qui se termine « par un rebord en talus. Dans le lieu où se tient le conseil, il « y a une fenêtre en treillis d'or : à gauche et à droite sont deux « piliers carrés, au haut desquels on a placé quarante ou « cinquante miroirs, qui font que les objets sont représentés « aux côtés de la fenêtre, de manière à apercevoir ceux qui sont « en bas.

« Après le palais, les maisons des princes de la famille royale « et des grands officiers ont des dimensions et une hauteur plus « considérables que celles des particuliers; du reste, toutes sont « couvertes en chaume; il n'y a que les temples dont la façade « et les corps de logis intérieurs peuvent être recouverts en « tuiles. Les maisons des magistrats ont aussi des dimensions « particulières, réglées d'après le rang des possesseurs; celles « des moins considérables sont, comme celles des simples par- « ticuliers, recouvertes en chaume; car ceux-ci n'oseraient faire

« usage de tuiles. Les maisons des bourgeois varient de gran-
« deur suivant la richesse ou la pauvreté des propriétaires;
« mais les plus riches ne se hasardent pas à construire une
« maison semblable à celles des officiers de l'État.

« La plupart de leurs temples (ceux des Tchou-Kou)[1] sont
« couvertes en tuiles, et il n'y a dans l'intérieur qu'une seule
« statue qui représente Chakia Bouddha[2]; ils la nomment
« Phou-laï; elle est vêtue de rouge et faite d'argile peinte avec
« du vermillon et de la couleur bleue. Excepté cette statue, on
« n'en voit pas d'autre dans leurs temples. Les représentations
« de Bouddha, qui sont dans les tours, sont faites de cuivre
« coulé. Ils n'ont ni cloches, ni cymbales, ni drapeaux, ni dais
« précieux. »

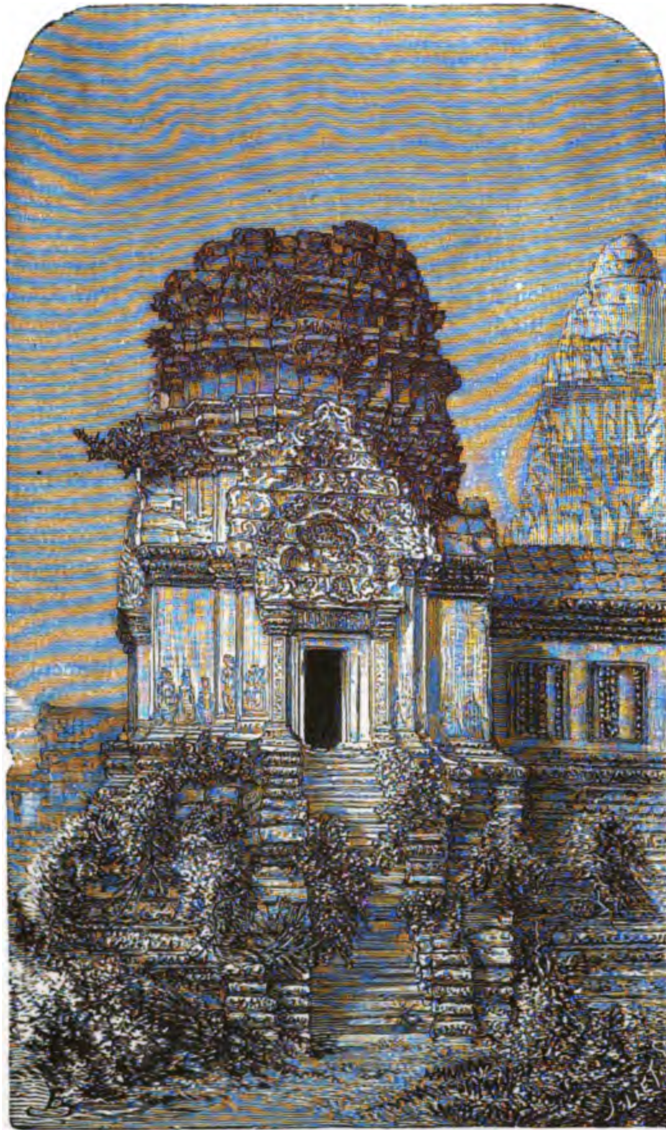
La destruction des monuments de l'ancien Cambodge s'accomplit avec une rapidité d'autant plus déplorable que malgré les efforts des deux expéditions qui se sont succédé sur ces ruines, bien des temples n'ont été ni dessinés, ni photographiés, bien des sculptures n'ont pas été rapportées. Il serait vivement à désirer qu'une nouvelle expédition, conduite par ceux qui ont su mener déjà à si bonne fin les premières, soit chargée de terminer l'œuvre à peine ébauchée de la résurrection de l'ancien Cambodge[3]. A notre avis, il serait utile que les explorateurs fissent aussi le voyage de

1. Les bonzes.

2. Sakhya Mouni.

3. L'entourage du monument, dit M. Delaporte, en parlant du grand temple de Baïon, les *préasats* intérieures, les soubassements sont encombrés d'éboulis de pierres, de débris de voûtes, de fragments de toute sorte, parmi lesquels nous rencontrons d'admirables sculptures. Pas une tour dont l'agencement n'ait été disjoint par l'effort de la végétation. Les masques humains, déformés, semblent grimacer; quelques-uns pourtant ont conservé leur expression primitive, souriante et placide

l'Inde et de la Malaisie, pour nous donner des éléments de



RESTES D'UNE TOUR D'ANGLE DE LA SECONDE GALERIE DU TEMPLE D'ANGHOR-WAHT.
Voy. au Cambodge, par Delaporte.

comparaison entre l'art khmer et les monuments de style

mais ce n'est que l'exception, et le jour n'est pas loin où ce temple splendide ne sera plus qu'un informe amas de ruines. La flore capricieuse qui y pénètre de

dravidien et djaïnique[1], en rapportant des dessins, des moulages, etc., des sculptures présentant le mélange du style bouddhique, du style indou et des styles de la Birmanie.

toutes parts a produit en certains endroits des effets singuliers ; dans une galerie, des racines de banians, après avoir renversé les piliers, ont pris leur place, et ce sont elles qui étançonnent aujourd'hui la voûte. Le bâtiment principal, dont la chute entraînera la destruction presque entière de l'édifice, est dans un état déplorable. L'ascension ne s'en fait pas sans danger ; d'énormes lézardes y bâillent d'un air menaçant ; il nous semble à tout moment que d'immenses agrégations, déjà fort éloignées de la position normale, vont achever de perdre leur équilibre, et que l'anéantissement définitif de ce chef-d'œuvre d'architecture va s'accomplir sous nos yeux, si ce n'est même sur nos têtes. »

« Les pluies diluviennes, les tempêtes accélèrent encore le travail dévastateur de la végétation. Une nuit, pendant un ouragan terrible qui emportait pièce à pièce la case où nous étions campés, nous entendîmes un grand fracas : le lendemain à la place d'une tour que nous avions admirée la veille, nous ne trouvâmes plus qu'un semis de pierres. Aussi mettions-nous tous nos soins à recueillir par la photographie, par le dessin, par des mesurages exacts de toutes les parties dont il était possible de reconnaître la forme primitive, les éléments d'une restitution propre à conserver le souvenir de ce monument, vénéré jadis comme la plus magnifique métropole religieuse du Cambodge brahmanique. »

Et ailleurs : « De plus de quatre cents frontons remarquablement sculptés qui surmontaient ses portes (Beng-Méléa), il n'en est pas demeuré dix debout, et pas un seul n'est intact. »

1. Nous recommandons vivement au lecteur qui voudrait approfondir ces questions le magnifique ouvrage de M. Rousselet : *L'Inde des Radjahs*, publié chez Hachette, principalement les passages sur l'art djaïnique, page 306, l'aperçu sur l'origine des Topes bouddhiques et la tope de Sanchi, page 513. La beauté des gravures de ce volume ne le cède qu'à l'intérêt et à la science du texte.



LE STOUPA DE PHNOM-PÊNH.
Voyage au Cambodge.



SALLE DES ANTIQUITÉS KHMER AU PALAIS DE COMPIÈGNE
Côté droit, avant leur transport au Trocadéro.



CAMBODGE. — INDRA ASSIS SUR L'ÉLÉPHANT AIRAWADI A TROIS TÊTES
Entablement de la porte Nord de Melea. — Gravure extr. du *Voyage au Cambodge*, par L. Delaporte.

IV

LA SCULPTURE KHMER

Les sculptures du Cambodge, ou pour mieux dire, les sculptures khmers, sont d'autant plus à apprécier, qu'elles surpassent — nous ne craignons pas de le déclarer, — celles dues à l'art assyrien, égyptien, indou et chinois, et nous ne voyons que la belle époque grecque, celle de Phidias et de Praxitèle, qui puisse fournir des œuvres supérieures à ces sculptures.



TÊTE DE STATUE BOUDDHIQUE RECUEILLIE DANS LES RUINES DE PREA-KHAN
Musée khmer au Trocadéro. *Voy. au Camb.*

Les types khmers offrent évidemment des formes moins

pures, ils présentent des types étranges, tenant moins de l'Inde que de la Chine dont l'art cambodgien devait subir nécessairement l'influence; mais, si nous mettons à part la beauté de la race représentée, la difficulté et l'étrangeté des emblèmes ou sujets propres au brahmanisme et au bouddhisme, si nous nous en tenons à l'examen du talent déployé par le sculpteur cambodgien, nous serons forcé de reconnaître qu'aucun temps ne montra plus de science, plus de goût, plus de sentiment de la couleur. Ici nous ne sommes pas choqué par la raideur de la sculpture égyptienne, par la lourdeur de l'ancien empire ou le fluet de la seconde période. Rien non plus de l'exagération avec laquelle les sculpteurs assyriens ont rendu et compté les muscles des figures, ou les mouvements des personnages. Ce n'est pas la mollesse de la décadence grecque, ni la lourdeur décorative des Romains. Nous le répétons, dans le rendu ou la technique de la sculpture, surtout dans les bas-reliefs, les artistes khmers n'ont pas de maîtres hors des temps et des pays qui ont vu naître Phidias et Donatello.



STATUE PROVENANT DES GALERIES RUINÉES DE PONTEA PRÉA-KAN
Musée khmer au Trocadéro. *Voyage au Cambodge.*

On peut voir au musée indou, à Londres, des spécimens de la sculpture des bords du Gange. Ce sont des morceaux choisis,

d'un grand effet et d'une grande richesse décorative. Les groupes de figures sont composés dans des panneaux d'une heureuse disposition architecturale. Mais, malgré ces qualités, les bas-reliefs indous présentent généralement une confusion de personnages et de plans, amenée par une égalité de saillies et de trous, qui démontre une esthétique bien inférieure à celle du Cambodge. Au contraire les bas-reliefs khmers sont très souvent d'une



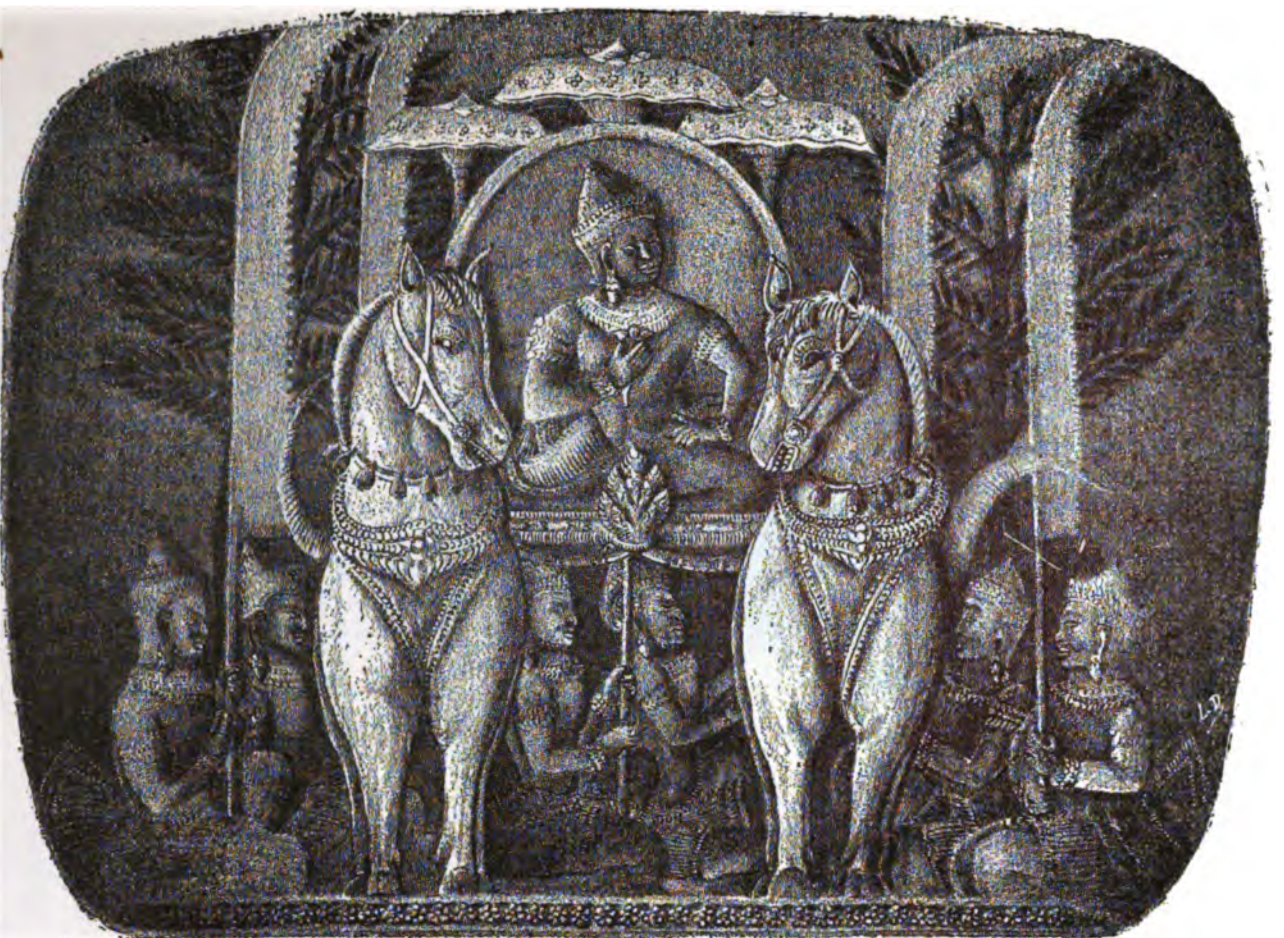
MORT DU ROI DES SINGES (RAMAYANA) — BAS-RELIEF D'ANGKOR.
Gravure extraite du *Dictionnaire raisonné de l'Architecture,* par E. Bosc, publié par la librairie F. Didot.

largeur d'effet, d'une clarté et d'une entente de mise en scène qui approchent de la perfection. Cela se manifeste surtout dans le bas-relief de *la Mort du roi des singes*, un des monuments les plus parfaits que nous connaissions de l'art khmer. « Le roi des singes est étendu sur un lit. Son fils aîné, ceint d'un mokhon (forme particulière de tiare), le soutient. Le roi a une flèche en pleine

poitrine. Il semble exprimer ses dernières volontés. Le plus jeune de ses enfants embrasse ses genoux. La guenon lui soutient la tête. La physionomie des courtisans représente un mélange de colère et de tristesse rendu avec une justesse extrême. Tout est remarquable dans cette scène, tirée de la lutte de Rama et de Ravana, assistée de l'armée des singes de Hamouman. »

On peut signaler, dans ce bas-relief, plusieurs qualités qu'aucun art de l'Asie ne nous avait montrées : la proportion voulue du roi et de son fils, de près d'un tiers plus grande que celle de ses sujets, — proportion qui ne choque aucunement, le groupe formé par le monarque et ses enfants étant au premier plan; — le mouvement très diversifié du groupe de courtisans se tenant près du roi; puis, au contraire, les deux rangées de guerriers placés de chaque côté, s'étageant avec une régularité voulue et rappelant les défilés de soldats dans les sculptures assyriennes, avec le dessein très marqué de donner un encadrement à la scène, et de laisser toute sa valeur à la partie supérieure du groupe royal. Toutes les figures du bas-relief sont découpées en méplat, à la manière des reliefs égyptiens; mais ils ne le sont pas avec l'égalité froide et raisonnée de ces derniers. Comme ici nous avons sept plans de personnages, le méplat, ou l'aplatissement des formes, heureusement adopté pour empêcher la confusion, cesse adroitement par parties, principalement autour de la figure du roi des singes. A cet endroit, les formes demi-rondes-bosses des personnages font mieux valoir, par l'ombre qu'elles projettent, la silhouette plate de la figure royale, qui ressort franchement, par cet artifice, sur les sept plans de personnages.

Ainsi, dans les dimensions, dans les lignes, dans la disposi-



CHAR VU DE FACE. — BAS-RELIEF D'ANGKOR-VAHT.
Gravure extraite du *Voyage au Cambodge*, par L. Delaporte.

tion des groupes, comme dans la valeur colorée des plans, tout est heureusement calculé pour ramener l'intérêt sur les figures principales; cela par les moyens mêmes employés par les sculpteurs de la belle époque grecque, et dont aucun peuple ancien



BOUDDHA ADOSSÉ AU NAGA HEPTACEPHALE
Statue provenant de Préa- Khan. (*Voy. au Cambodge.* — Delaporte.)

n'a autant approché que les artistes khmers. Que l'on suppose seulement la figure humaine à la place de celle du singe, un peu plus de variété et d'étude dans la forme, surtout dans les mains, et ce bas-relief sera parfaitement digne d'être placé immédiatement après ceux de Phidias.

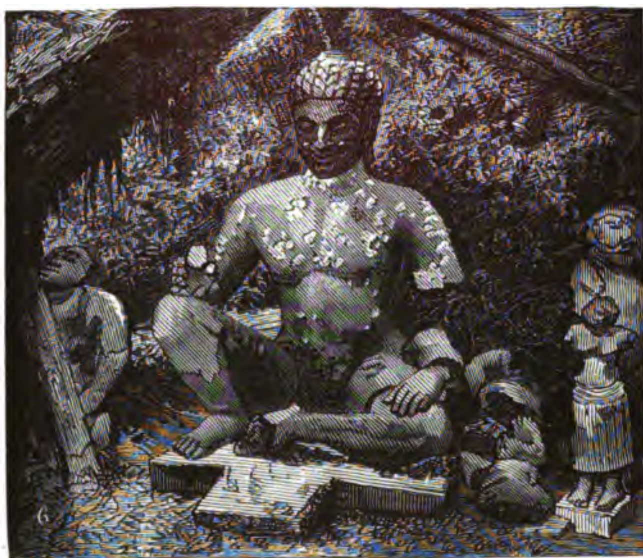
Les mêmes qualités se retrouvent, à peu près au même degré, dans toutes les autres pièces du musée. Tantôt c'est par l'imagination et l'effet presque effrayant que produit cet immense serpent, dont les longs enroulements, soutenus par des divinités, se terminent par sept têtes partant d'un même point et formant un rayonnement fantastique d'une disposition ingénieuse, jusque-là complètement inconnue. Tantôt c'est par la vérité de l'expression, la finesse de l'exécution du buste ou de la tête de Brahma à quatre faces; car le portrait, ou l'étude de la tête, est encore ici une exception de l'art asiatique.

Le caractère de la sculpture cambodgienne se manifeste principalement par la rondeur des formes, la profusion des ornements. Les pieds et les mains, et surtout les emmanchements sont défectueux; en revanche, les têtes ont une grande finesse de type et d'expression. Dans les bas-reliefs, les raccourcis sont évités, la perspective est conventionnelle et les plans sont superposés.

On sait que les bouddhistes faisaient étudier avec soin à leurs artistes les formes de la nature [1]. Cette véritable école de l'art, ils l'emportèrent certainement avec eux au Cambodge quand ils furent chassés de l'Inde méridionale entre le IIe et le Ve siècle. Avec eux le sentiment grand et pur de l'art décoratif disparut des monuments de l'Inde à la période jaïn. Au contraire, tout en adoptant les monstres, les fantaisies bizarres de cette période, tel que le *Yali*, animal fabuleux tenant du lion et du dragon; le ***Garudu***, figure humaine avec une tête et des jambes d'oiseau, etc.,

1. Les Indous ont possédé de nombreux traités d'architecture et de sculpture, qui étaient appelés collectivement Silpa-Câstra, science de l'art naturel, dont on ne connaît plus guère que les titres.

les artistes cambodgiens proportionnèrent, approprièrent à leurs décors tous ces types avec le même goût et le même bonheur que les Grecs dans leurs conceptions du centaure, les Égyptiens dans celle du sphynx, les Assyriens avec le griffon. Il semble que la vraie protectrice, l'ange gardien qui se retrouve sur les monuments des Khmers, comme sur les pagodes de l'Inde méridionale, de chaque côté des portes d'entrée, soit cette gracieuse figure féminine, toujours assise sur le dos du tapir de la Pénin-



LE PRÉA KOMLONG OU ROI LÉPREUX
Voyage au Cambodge, par L. Delaporte.

sule malaisienne, *Kunniah-Kummarck*, la déesse vierge qui préside aux beaux-arts.

Un des caractères de ces figures de divinités du Cambodge, c'est la profusion des bijoux dont elles sont chargées, la fixité de leur regard, leur attitude accroupie, immobile et pensive.

Quelle étrange destinée subissent ces pauvres idoles aujour-

d'hui délaissées! Certainement une au moins, parmi elles, a dû, comme le fils du Gange-Blanc, l'idole révérée de *Jagonnath*, trôner au milieu du temple immense, avoir trente-six classes principales d'officiers commandant six cent quarante personnes pour la servir, son *Khalsajmecap* pour lui faire son lit, *Pasu-*



ÉLÉPHANT CAMBODGIEN
Sculpture du musée khmer au Trocadéro. — Grav. extr. du *Voy. au Cambodge.*

palok, pour la réveiller chaque matin, *Mukh prohyalokporiari* pour lui présenter le curedents et l'eau pour se rincer la bouche, elle a dû posséder son peintre pour lui colorer les yeux, *Dhua*, pour lui laver son linge, *Changra*, pour tenir l'inventaire de

ses costumes. Et les ravissantes bayadères de ce fronton (voir page 269), ces séduisantes *Devadassy* aux ondulations fines et flexibles comme le roseau, devaient danser ainsi pour réjouir ses yeux, pendant que le rythme de leurs mouvements inspirait le sculpteur khmer, comme le fut *Daoathia*, le sculpteur indou !

L'ornement khmer a la richesse de la végétation inouïe de ces contrées. Ici le gardenia et les daphnés en fleur donnent naissance à une déesse qui présente le lotus bleu dont la forme est le principe général suivi par l'ornementation khmer; d'autres divinités, chargées de joyaux, dansent au milieu d'un nimbe ; là, les monstres courent au milieu des tiges flexibles des jeunes bambous pour se dérober à la poursuite d'un héros ; plus loin un brahmine est en extase, les singes se suspendent aux corniches, tour à tour les nains, les enfants et les oiseaux, les éléphants et la panthère, etc., apparaissent au milieu des acacias, des tulipes, des canneliers, et forment sur toutes les moulures du monument une broderie d'une vie, d'un intérêt sans égal.


RHÉOU, ROI DES DÉMONS.


PETITE FRISE ORNANT LA MURAILLE DE LA DEUXIÈME GALERIE.
Modèle de la porte d'Angkor. — Musée ethnographique du Trocadéro.

M. Delaporte, pendant que nous travaillions avec lui à la restitution de la porte d'Angkor, nous a souvent fait remarquer que toujours les entablements des portes sont couverts de gra-



UN LION GARDIEN D'UN ESCALIER DE PRÉA-KHAN.
Grav. extr. de l'*Art*.

cieux ornements, sculptés avec légèreté quand ils sont en dehors, en pleine lumière, et fouillés profondément lorsqu'ils occupent le fond des galeries ou d'autres endroits sombres. Ces principes,

qui paraissent si naturels, démontrent une compréhension de l'effet et de la décoration que nous sommes bien loin malheureusement de posséder aujourd'hui.

La plus grande partie de ces frises d'ornement semblent avoir été ajourées, — comme elles l'étaient dans le principe qui les a créées, dans les constructions primitives de l'Inde,



ANSE DE VASE EN ARGILE (Angkor Tom)
Gr. du *Voy. au Cambodge.*

légères, à claire-voie, dont quelques exemples nous ont été conservés; — cet effet devait être encore plus apparent quand l'argenture et la dorure recouvraient la surface de l'ornement en pierre sculptée du Cambodge (comme jadis l'ornement

en bois ajouré de l'Inde), et venaient y ajouter un dernier et suprême degré de richesse.

Seul le Cambodgien a su rendre les formes lourdes de l'éléphant, comme l'Assyrien rendit le lion et le Grec, le cheval; mais il a surtout excellé dans la composition des animaux fantastiques, à l'aspect héraldique, tels que les grands lions sans crinière, sortes de panthères, chargés, comme toujours, de bracelets, de colliers et de pierreries sans nombre, le yali, le garudu, les nagas, etc., dont nous avons parlé.

Parmi les pièces exposées une des plus étranges est certainement cette empreinte du pied de *Sakhya-Mouni* (le pied du bienheureux *Phrabât)* empreinte vraiment magique, qui se traduit sur la pierre, non par la forme vulgaire d'un talon et des cinq doigts d'un pied humain, mais par les soixante-cinq figures suivantes : le signe de bénédiction, le signe de prospérité, le signe de bonheur, le cercle fortuné, les pendants d'oreilles, le prospère, le trône, le palais, l'arc de triomphe, le parasol, l'épée, la réunion des tiges creuses, la poignée de plumes de paon, le chasse-mouches, le turban, le joyau, la guirlande de fleurs, le nymphœa bleu, le nymphœa rouge, le nymphœa rose, le nymphœa blanc, le pot à eau rempli, le vase plein, l'Océan, la chaîne de montagnes qui entoure la terre, l'Himalhaya, le Mérou, le disque du soleil, le disque de la lune, les quatre grandes îles avec leur entourage, le souverain possesseur de sept joyaux, la conque blanche tournée à droite, le couple de poissons d'or, l'arme du Tchakra, les sept grands fleuves, les sept grands lacs, les sept grandes montagnes, le roi des Garudas, le murmure du Gange, la bannière, l'étendard, la litière d'or, l'éventail à long manche, le roi des lions, le roi des tigres, le

roi des chevaux, le roi des serpents, le roi des oies, le roi des taureaux, le roi des Airavanas, le Makara d'or, le Brahma à quatre faces, le vaisseau d'or, la vache avec son veau, le génie Kimparucha, le Rinnara, le coucou indien, le roi des paons, le roi des oies rougeâtres, le roi des faisans, les six espèces de mondes divins, les seize espèces de mondes des Brahmas, synthèse divine de tout ce qui constitue l'imagination fantastique, monstrueusement symbolique de l'Inde, aux onze millions de dieux émanés de Brahma.



DIVINITÉ EMPORTÉE DANS LES AIRS PAR LE ROI SERPENT.
Voy. au Cambodge.



FRISE D'UN TEMPLE KHMER. — *Voy. au Cambodge.*

V

DATE DE LA FORMATION DE L'ART KHMER

 quelle époque peut-on faire remonter la civilisation qui a produit les monuments khmers ? C'est une question à laquelle il est encore difficile de répondre avec certitude. Jusqu'ici la plus grande partie des inscriptions recueillies sont restées indéchiffrables, et tant que les savants ne nous en auront pas donné la clef, tant que nous constaterons l'absence de chroniques locales et de relations étrangères, l'examen artistique ne pourra nous amener qu'à une détermination approximative.



TYPE DES ORNEMENTS SCULPTÉS EN PIERRE Surmontant les pagodes indoues de la 2e période (xe au xiie siècle de l'ère act.) *Encycl.* Demmin.

Nous ne sommes pas de l'avis de M. de Linas, et nous ne pensons pas que l'on puisse facilement relier les styles khmer

et indou à l'esthétique égyptienne; pour nous, les admirables têtes découvertes par M. Delaporte à *Préasat-Ré*, malgré « les lèvres épaisses et sensuelles, malgré la physionomie placide, la simplicité du rendu qui caractérisent le sphynx des Pharaons, » malgré l'analogie de leurs coiffures avec le frontal d'or trouvé à Hissarlik par M. Schliemann, ne peuvent suffire à établir une parenté suffisante, de même que l'emploi de la brique, les rochers sculptés n'accuseraient pas nécessairement au Cambodge une influence assyro-perse[1].

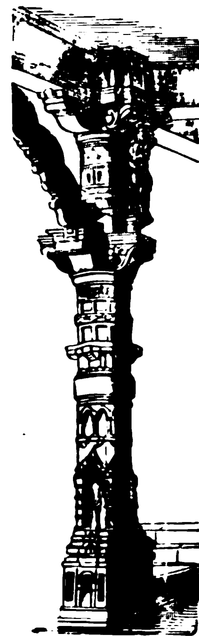




COLONNE TRIOMPHALE DU ROI ASOKA,

le propagateur du bouddhisme (250 ans av. J.-C.) une des plus anciennes sculptures indoues connues, et dont le style indique même l'art médo-persan. Détail de l'ornement. *Encycl.* Demmin.

Au contraire, le Cambodge semble, vers l'ère chrétienne, avoir été conquis par une population mongole ou thibétaine, et plus tard par quelques tribus indoues. Ces dernières amenèrent avec leur architecture cette profusion de décorations, née dans l'Inde de l'usage du bois sculpté pour les monuments, pendant toute l'antiquité. Le Cambodge possède d'abondantes carrières de grès, d'un grain très fin, solide, se coupant parfaitement à l'outil, excellent pour la sculpture. D'une grande habileté de main, possédant la concep-



PILIER DE TOHULTRI.

XII[e] siècle de l'ère actuelle (?) Sculpture de la 2[e] période indoue. Les ornements ressemblent à ceux obtenus par la menuiserie. Le fût offre une arcature de forme ogivale, tandis que le socle montre une arcature a plein cintre. *Encycl.* Demmin.

1. De Linas. Ouvrage cité, page 210.

tion la plus ingénieuse, les sculpteurs khmers purent à leur aise développer toutes leurs facultés; les religions brahmanique et bouddhique, contrairement aux croyances musulmanes de la Perse, leur permettaient de donner cours à toute leur imagination. Pourtant ils écartèrent peu à peu les figurations symboliques, les formes bizarres et conventionnelles de l'Inde, et les motifs obscènes. Ils arrivèrent, surtout dans les monuments de la dernière période, à une justesse de proportions dans toutes les parties du monument, et à des principes raisonnés dans les plans, qui ne laissent place à aucune critique pour l'homme de bonne foi qui les étudie.


1


2


3

La perfection même de l'art khmer a porté quelques savants à lui donner une origine relativement très moderne, et nous-même, au premier fragment d'ornement que nous vîmes à Compiègne, nous fûmes frappé des rapports que les rinceaux de cette frise avaient avec ceux de la Renaissance, et avant d'examiner les autres pièces du musée, nous étions prêt à supposer que les artistes khmers avait eu connaissance de l'art de cette période, dont quelques modèles auraient pu être fournis par les jésuites et copiés par les indigènes. Mais les relations chinoises affirmant, au moyen âge, la grande époque de splendeur

Bronzes indous de la fin de la troisième période et d'un art analogue à celui des Khmers. 1. La déesse Dourza. 2. Indra sur l'éléphant Iravat tenant une fleur de lotus. Musée du Louvre. *Encycl. des Beaux-Arts* de Demmin.

khmer, le silence absolu des missionnaires appartenant à un ordre établi au XVIIe siècle et le long espace de temps nécessaire à une civilisation pour absorber tous les éléments étrangers dont la présence est visible dans la sculpture khmer, et pour en former un art étudié des plus complets; l'état de ruine des monuments, l'ignorance et l'effroi de l'indigène cambodgien à leur aspect, tout porte à affirmer qu'il faut remonter au delà de la Renaissance pour atteindre la date de ces monuments. Maintenant souvenons-nous des traces visibles de l'influence artistique grecque, principalement dans l'architecture; cette influence n'a pu avoir lieu que par l'intermédiaire de colons grecs de la Bactriane; rappelons-nous la présence du bouddhisme vivant côte à côte avec le brahmanisme, il résulte de cet ensemble que nous ne pouvons faire remonter la civilisation khmer à une date plus éloignée que les deux premiers siècles de l'ère chrétienne; et, malgré toute la puissante vitalité de la race indo-chinoise d'alors, quelques siècles seront toujours nécessaires pour construire avec un art si raisonné, des villes d'une importance aussi considérable, où tous les matériaux des civilisations voisines ont été employés avec une expérience, ou une sûreté, qui



1



2



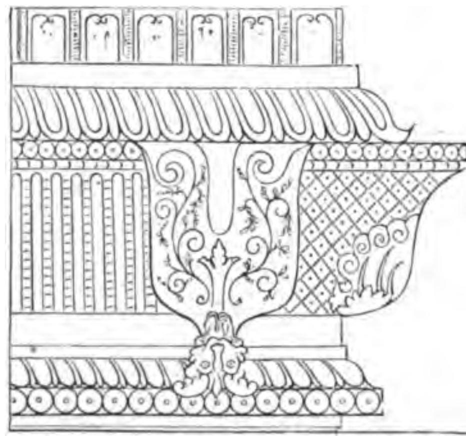
3

ART INDOU

1. Mahadeva. Le Siva de Bénarès, aux huit bras et à triple face; troisième personne de la Trimourti, figuré de même dans les sculptures khmers. — 2. Le dieu Nazas-Hinghatur, homme-lion. — 3. Image de Brushaban, bronze servant à peser la pierre sacrée. Musée du Louvre. Aucune de ces figures ne remonte au delà du XVIe siècle de l'ère actuelle.

(Grav. extr. de l'*Encycl. des Beaux-Arts*, Demmin.)

étonne. Nous croyons donc que l'on peut placer la date, où la civilisation khmer a atteint son plus haut point, entre le ixe et le xive siècle de l'ère chrétienne. En admettant ces limites comme certaines, on s'explique parfaitement la similitude de l'ornementation khmer et de celle de la Renaissance, et l'on peut même admettre que Rome et Byzance, dont les noms ne semblent pas avoir été inconnus au Cambodge, ont pu indirectement influencer l'art de ce pays, surtout dans quelques détails de l'architecture.



ART INDOU
Ornements d'une pagode de la seconde période du xe ou xiie siècle de l'ère actuelle. *Encycl.* Demmin.

Contrairement à ce que plusieurs archéologues prétendent, il nous paraît évident que nous ne nous trouvons pas ici en face d'une civilisation importée, mais ayant, au contraire, parfaitement progressé peu à peu sur le sol même. En effet, l'artiste khmer s'est plutôt inspiré de la surface ou de l'aspect extérieur des arts étrangers que de leurs principes mêmes. Ses emprunts sont superficiels; il ne connaît la voûte que par encorbellements; ses pyramides à faces humaines et ses allées à parapets ne procèdent d'aucun art voisin. Ici il ne peut y avoir d'artistes étrangers comme les Grecs à Rome, les Persans dans l'Espagne arabe : l'art est parfaitement homogène, dans les temples comme sur les murs de la ville, et la similitude de style est telle qu'il est nécessaire, avant de pou-

voir établir une simple chronologie artistique, qu'une nouvelle expédition nous apporte de tous les points du territoire, une plus grande quantité de monuments variés, de manière à pouvoir certifier par quelle partie du pays a marché l'art ou la civilisation, et si, comme tout semble le faire présumer, l'Inde peut, à juste titre, revendiquer la civilisation cambodgienne comme son dernier enfant, comme celui qui a le mieux conservé ses traditions et sa ressemblance. Mais, il est utile de le répéter, tout en s'inspirant de traditions, l'artiste d'Angkor a su donner son propre cachet, exprimer un sentiment plus fin que ne le firent les artistes de l'Inde. Il serait donc désirable, non seulement que les magnifiques monuments khmers fussent exhumés, qu'ils fussent étudiés par nos archéologues, mais encore qu'ils le fussent par nos artistes. La plupart des constructions de Paris moderne sont loin des belles proportions, de l'effet et du goût des temples d'Angkor, avant que le temps et les hommes eussent détruit leurs magnifiques silhouettes de pyramides dorées.



ORNEMENT DE PILASTRE.
Temple de Prea-Khan. — *Voy. au Cambodge.*



SCULPTURES PÉRUVIENNES EXÉCUTÉES SUR LE GRANIT DES PORTES DE L'AVENUE DE HUANUCO-VIEJO

Au premier plan les deux statues ronde-bosse proviennent de Tiahuanaco et sont exécutées en pierre tendre. Dessin de G. Profit, d'après les modèles reconstitués par MM. Charles Wiener et Emile-Soldi et donnés par les auteurs au Musée ethnographique du Trocadéro.



LES ARTS ANCIENS

DE L'AMÉRIQUE,

PÉROU, MEXIQUE ET GUATÉMALA

TEL OUTIL, TEL DIEU, L'UN FORMANT L'AUTRE.
Maxime du Camp.
Histoire et Critique, 1877, page 300.

I



N 1492 une nouvelle merveilleuse vint surprendre l'Europe. Par delà les mers, un nouveau monde venait d'être trouvé. Un Italien au service de l'Espagne, Colomb plantait la croix dans ces contrées où elle était inconnue, contrées féeriques, aux populations considérables, possédant d'immenses trésors en or, en argent, en pierres précieuses de toutes sortes. Bientôt tous les aventuriers d'Espagne y vont chercher fortune : Pizarre au Pérou, Cortez au Mexique; grâce à la terreur qu'inspirent ces hommes inconnus à peau blanche dont les armes lancent la foudre, ils conquièrent ces pays, ils volent,



TEMPLE MEXICAIN
Au sommet d'une pyramide ou Téocali.

ils brûlent, et, par la sainte Inquisition, au nom de Sa Majesté Catholique, ils exterminent en masse ou asservissent la population. C'est au moyen de ces richesses que l'Espagne peut étendre sa lourde main sur la moitié de l'Europe, jusqu'au jour où, ayant épuisé toutes ses colonies en même temps que perdu toute son énergie, elle se voit obligée de lâcher les deux mondes.

En Amérique, cette délivrance ne fut pour les indigènes qu'un changement d'esclavage. La conquête avait été trop rude. Leur civilisation, que l'on n'avait pas même eu le temps d'étudier, que l'on avait à peine entrevue, avait disparu. Chose stupide, mais pourtant trop réelle, et qu'on retrouve continuellement dans l'histoire, le dédain pour la race vaincue fut si grand qu'il persiste encore, et que les œuvres d'art de ces nations que la civilisation européenne commença par mutiler, sont encore aujourd'hui niées ou ridiculisées.

Quelques exemplaires apportés en Europe, petits monuments, idoles ou fétiches d'un art inférieur comme celui de nos campagnes, semblaient donner raison à ce dédain. Les grands monuments étaient détruits ou étaient difficiles à retrouver. Quand ils furent remis au jour, les dessinateurs qui les reproduisaient furent accusés de les avoir embellis et même à peu près inventés.

Depuis, cette civilisation a été l'objet de nombreuses recherches de la part des ethnographes et des philologues; mais les œuvres d'art qu'elle avait produites ont été mentionnées comme appoint dans les discussions dogmatiques plutôt qu'elles n'ont été l'objet d'une étude particulière. Cette étude nous semble pourtant, si elle était suivie avec plus de soin par les savants améri-

canistes, devoir conduire à des inductions importantes sur l'origine et le développement des arts si curieux, si bizarres de l'Amérique. Un peu de lumière projeté sur certaines parties encore mystérieuses de ces arts pourrait démontrer que l'on a commis à leur égard bien des erreurs et que nous ne connaissons pas mieux leur technique que leur esthétique, au moins en ce qui concerne le Mexique, le Yucatan et même le Pérou[1].


la suite de la mission que M. Wiener a accomplie en 1875-76-77, au Pérou et en Bolivie, pour le ministère de l'Instruction publique, près de quatre mille pièces de tous genres ont été réunies, et un ensemble aussi parfait permet, pour la première fois en France, d'apprécier et d'étudier la civilisation des Incas et même celle qui lui fut antérieure.

Pour le Mexique, la science et le dévouement de M. Alphonse Pinart nous ont valu une collection d'œuvres d'art produites par les anciennes tribus qui se partageaient le Mexique avant la conquête et les premiers éléments d'études archéologiques pour la Colombie et l'Équateur, c'est-à-dire les premiers spécimens de la sculpture toute particulière des anciens Indiens *andaquiés*, spécimens provenant de la belle exploration de M. Édouard André. Ce sont des œuvres curieuses que nous étudierons avec soin dans le prochain volume.

Grâce aux collections de ces voyageurs, comprenant depuis

1. Parmi les livres nouveaux qui pourront le plus contribuer à rectifier les jugements sur l'Amérique, il faut citer en première ligne le magnifique volume orné de douze cents gravures intitulé : *Pérou et Bolivie*, par M. Charles Wiener, le meilleur sur ce sujet publié jusqu'à ce jour. Hachette, édit. 1879.

la terre cuite la plus primitive jusqu'au vase splendide, depuis l'arme de bois à peine dégrossie jusqu'au tissu le plus vulgaire ou le plus brillant, depuis l'objet dont on ne saurait préciser la date à dix siècles près jusqu'à l'objet préhistorique contemporain, cet ensemble tel qu'il est, recueilli sur l'immense route par les savants français, représente tout le Pérou et tout le Mexique. C'est avec ces collections que l'histoire complète de ces curieux pays entre dans nos musées. En les mariant aux collections qu'elle possède déjà, la France n'a plus à craindre aucune compétition. Presque aussi riche que l'Angleterre et l'Allemagne, plus riche que tous les musées sud-américains réunis, le musée français peut être considéré comme un des plus complets entre tous ceux qui existent.



INDIENNE DE PUNO.
Buste d'Émile-Soldi exécuté d'après les documents donnés par M. Wiener au musée du Trocadéro. — Grav. extr. de l'*Art*.

UCUN peuple de l'antiquité n'a employé dans la sculpture des matériaux aussi différents que les diverses peuplades de l'Amérique. On trouve tour à tour dans la statuaire transatlantique des œuvres exécutées dans les substances suivantes que nous classons en dix catégories :

1° Les pierres fines, telles que le jade de diverses teintes, l'obsidienne, la chalchinite ; 2° les pierres dures, le granit, gris, noir, rose, le porphyre, la serpentine, le basalte et le *teotetl* ou pierre divine, sorte de jaspe noir ; 3° les pierres tendres, calcaires de diverses natures ; 4° l'or, l'argent et le cuivre ; 5° le bois, 6° le plâtre seul ou mélangé de cailloux ; 7° le stuc ; 8° la terre cuite ; 9° les chiffons ; 10° le maïs.



INDIEN DE PUNO
Buste d'Emile-Soldi, actuellement au musée du Trocadéro. — Grav. extr. de l'*Art*.

Et d'abord, on nous permettra d'admettre *a priori* l'instinct artistique des races indigènes de l'Amérique, même de celles dont il ne nous reste que des essais relativement barbares.

Il y a peu de temps, nous exécutions la statue d'un petit Péruvien que M. Wiener a ramené des environs de Cuzco, et dont les traits caractéristiques attestent la pureté de race[1]. Ce petit garçon, à peine âgé de douze ans, s'amusa, pendant un moment de repos, à prendre de la terre glaise dont nous nous servions pour travailler, et à en former des séries de petites figurines ronde-bosse véritablement extraordinaires pour un enfant de cet âge. Les bœufs aux longues cornes, les moutons, les oiseaux aux ailes déployées se succédaient sous ses mains avec une justesse de proportions, de vérité, de détails observés qui ne laissaient réellement à désirer qu'un peu plus de mouvement dans les attitudes et de métier chez le sculpteur, pour lui permettre de les bien terminer. Notre petit Péruvien se servait de la main gauche et modelait sans hésitation, avec une très grande vitesse. Le berger ne tarda pas à joindre le troupeau. Le tout fut ensuite posé dans un bateau parfaitement gréé, et capable de mener l'équipage à bon port, si le petit artiste, mobile dans ses idées, n'eût brusquement changé la scène. Le mât du bateau devint une perche, dont les branches transversales portèrent les animaux. Deux d'entre eux, les plus hauts, semblaient même vouloir combattre. L'oiseau vola sur le dos du bœuf, et le berger, désormais sans emploi, devint un guerrier formidable, aux grands yeux et aux grandes moustaches qui donnaient à son énorme tête une expression terrible. Derrière lui une petite femme, une captive sans doute, le suivait, portant ses enfants sur ses épaules. Ainsi, les sujets les plus variés, les plus vrais, comme les plus fantasques, étaient rendus par les mains inexpérimentées de cet enfant. L'intelli-

1. Voir la gravure ci-jointe.

PORTRAIT D'UN ENFANT NÉ AU CUZCO (PÉROU) EN 1866, MORT A PARIS EN 1880
Statue (grandeur naturelle), par Emile-Soldi. — Donnée par l'auteur au Musée ethnographique.

gence que témoignait, du reste en cela comme en toute chose, ce fils de pauvres habitants d'un des villages les plus misérables du Pérou, nous fit comprendre que la race à laquelle il appartenait avait dû aimer et cultiver les arts avec profit, avant que la conquête n'eût fait peser sur leur esprit quatre siècles de misère et d'esclavage.

OUT est discutable, rien n'est établi dans les origines de la civilisation péruvienne (aussi bien que dans celle du Mexique). En thèse générale on admet un degré plus ou moins grand de barbarie avant l'arrivée de Manco-Capac et de Mama-Oello, les deux premiers civilisateurs. Manco-Capac trouve établi le culte du Soleil dans tous les pays, il déclare qu'il en est le fils[1], et qu'il est chargé d'instruire et de gouverner les hommes; enfin il fonde la ville de Cuzco, remplaçant les huttes et les cavernes disséminées dans le pays, qui étaient jusque-là les seules habitations des Péruviens. Tout lui est dû. Le chiffre des successeurs de Manco-Capac, chiffre non discuté, ne donne que douze souverains ou Incas depuis le réformateur jusqu'à la conquête. La moyenne de vingt ans seule admissible pour chaque règne ne donne qu'une période de deux cent quarante ans. Plusieurs prétendent que les Péruviens ont pu,

1. Manco-Capac leur commandait d'adorer comme principal dieu le Soleil, leur disant : « Qu'il y avait bien de la différence de la lumière et de la beauté de cet astre à l'horrible difformité d'un crapaud, d'un lézard, d'un serpent et des autres reptiles qu'ils tenaient pour dieux. » (GARCILASO, livre II, chapitre 1er, *Idolâtrie du second âge et son origine.*) — « Eux cependant, convaincus par ce raisonnement, mais encore plus par les grands biens qu'ils avaient reçus, et désabusés par leurs propres yeux, se résolurent enfin de n'adorer que le Soleil, sans lui donner pour compagnon, ni père, ni frère. » (GARCIL., même chapitre.)



COSTUME DE GUERRIER PÉRUVIEN ANCIEN,
Chasseur à la sarbacane. — L'*Art*.

dans une période relativement aussi courte, arriver à une civilisation complète. Dans ce cas, il aurait fallu que le couple réformateur eût apporté avec lui tous les éléments et les matériaux d'une civilisation avancée, que l'on n'eût plus qu'à copier ou à faire progresser.

M. Wiener ne se prononce pas dans son livre sur ces questions. Si, malgré cet exemple de prudence, nous osions émettre notre avis, nous pencherions cependant à croire que la civilisation donnée par Manco-Capac fut plutôt son œuvre qu'une importation étrangère; son système de royauté divine, la législation, le culte, l'organisation de l'armée, tout est essentiellement original et n'a de modèle nulle part; non seulement rien ici ne rappelle les anciennes civilisations de l'Europe, mais rien ne se rapproche des plus anciennes civilisations américaines, et l'industrie du premier des Incas ne ressemble que de très loin à l'industrie des divers peuples voisins.

Aussi trouve-t-on une grande différence entre les deux civilisa-

tions péruvienne et mexicaine; la religion péruvienne n'admet pas ces êtres hideux et bizarres dus à l'imagination déréglée des Mexicains; leurs principaux dieux, le Soleil, la Lune, les étoiles, les bienfaiteurs à qui l'on devait la vie, la chaleur et la lumière, n'exigent pas, au moins depuis le premier Inca, de sacrifices humains.

Leur culte n'avait rien de cruel, et si parfois ils sacrifiaient des animaux, la plupart du temps ils n'offraient sur l'autel que des végétaux ou d'autres objets précieux dus aux bienfaits de la divinité.

Le contraire existait au Mexique : dans ce pays nous trouvons une religion tout empreinte d'une forte imagination, imagination excessive dans l'horrible, religion témoignant de la peur, de l'effroi que produisaient les grands phénomènes de la nature si puissante, si terrible sur cette terre des volcans et des épidémies. Aussi dans cette nature si variée de productions et d'effets, l'artiste a-t-il cherché à épuiser toutes les formes, toutes les transformations, toutes les multiplications que lui suggérait son esprit, au milieu d'une société guerrière et surtout superstitieuse, malheureuse en bas, pompeuse au sommet.

La plupart des personnes qui ont écrit sur l'Amérique n'ont jamais manqué de comparer les monuments de ce pays avec ceux des anciennes civilisations de l'Asie et de l'Afrique; les hypothèses ont été si nombreuses, les assertions si diverses et parfois si étranges, que leur abondance même fait comprendre combien la science sur ce point s'est le plus souvent engagée sur une fausse route.

Il existe un certain nombre de formes données par la nature,

et que tous les peuples adoptent quand ils sont arrivés à un certain degré de civilisation.

Tels sont : *la forme pyramidale* pour les temples, *la forme ovoïde* pour le vase, *les méandres* et *la grecque, les torsades, les zigzags* dans les pays où se trouve de l'argile. Les analogies de style, de travail et de matière des statues américaines avec celles de l'Égypte étaient forcées, et malgré les souvenirs que provoquent les représentations des temples péruviens visités par M. Wiener (principalement la porte de *Huanucho-Viejo*, dont la forme est la même que celle des temples égyptiens [Voir le titre]), nous pensons qu'il faut s'abstenir jusqu'à nouvel ordre de toutes les hypothèses qui peuvent venir à l'esprit.

La science des deux mondes, depuis un demi-siècle, a accumulé sur ce sujet, un nombre incroyable d'ouvrages sans aboutir à autre chose qu'à augmenter la confusion ; et comme nous trouvons dans l'art américain, aussi bien dans la branche des *mayas* que dans celle des *nayas*, tous les signes d'un développement lent et difficile, nous estimons que, comme l'a très bien dit un naturaliste : « Là où l'arbre pousse, quand on ne peut montrer qu'on l'y a transplanté tout poussé, il est plus simple de penser qu'il y a été semé par la nature. »

Dans toutes les grandes monarchies antiques : assyrienne, égyptienne ou mexicaine, le but de la peinture et de la sculpture était de retracer soit la puissance royale soit celle de la divinité, de montrer les hommages, les tributs, la terreur qu'elles imposaient aux masses. Si on veut faire la part dans toute représentation artistique *de la différence des costumes*, *des traits de race*, on verra que presque toutes se sont arrêtées à un même degré, à celui de l'ordonnance claire, de la vérité naïve, de l'expression

simple et juste qui était tout le but de l'art, et que toutes ont atteintes à peu de chose près.

Prenons trois bas-reliefs anciens : un Assyrien en adoration devant Bel, un Égyptien devant Osiris, un Mexicain devant le Soleil, et nous les trouverons *presque* dans le même mouvement, toujours présentés de profil, et les bras levés en signe d'adoration. Si la matière est dure, — comme en Égypte, — le contour suffira à l'expression artistique; si elle est friable, — comme en Assyrie, — le détail sera incisif; si elle est modelée dans le stuc — comme au Mexique, — la forme sera douce et tiendra la moyenne. Ainsi la différence de la matière sera presque la cause principale de la beauté du bas-relief mexicain; le sujet et par conséquent la composition rappellent comme toujours l'égyptien et l'assyrien. L'artiste est également arrêté par les mêmes difficultés, les pieds dans la figure bas-relief de face, l'œil toujours de profil; il ignore la perspective et ne sait pas grouper les personnages, dernier progrès dans l'art que les Grecs seuls ont su atteindre dans l'antiquité.

Nous ne devons pas chercher au Mexique le solennel colosse du Pharaon égyptien dont la silhouette sévère, calme, nue, se trouve si bien en harmonie avec les grandes lignes du désert ou du Nil. Au contraire, les accessoires, les détails innombrables de l'idole mexicaine s'encadrent parfaitement au milieu de la production variée à l'infini, aux formes riches et puissantes du pays. De là le défaut visible, palpable de cette école. Certaines contrées manifestent plus particulièrement des qualités de lignes et de dessin, et leur caractère cadre alors d'autant mieux avec les sévérités de la sculpture; d'autres, et le Mexique est de celles-là, étonnent plutôt l'œil par les merveilles de la couleur. Aussi

les Mexicains comme les Péruviens semblent-ils avoir été très sensibles à l'éclat et à la couleur des minéraux de leurs contrées, et ceux-ci sont-ils devenus les principaux éléments de leur art.

Il est certain que les beaux-arts ont été particulièrement encouragés dans l'ancienne Amérique. On sait que les sculpteurs et les architectes mexicains, exempts de divers impôts, formaient une classe privilégiée, de même que les peintres ou plutôt les hiérogrammates.

Les auteurs indigènes nous apprennent que les rois de Tenotchitlan et de Tezcuco daignaient diriger leurs travaux et que le fils d'un des souverains les plus célèbres du xv[e] siècle, le prince Kuetzin, était un des meilleurs statuaires de son pays. Et alors qu'aucun nom d'artiste assyrien ni égyptien ne nous est parvenu, nous connaissons les noms de Zilomantzin et de Moquihuitzin, les deux architectes qui furent chargés, vers 1432, sous la direction de leur souverain, Metzahualcozotzin (celui que les missionnaires surnommaient le Salomon du Nouveau Monde), de bâtir les merveilleux palais du roi de Tezcuco. Nous savons que Zilomantzin était seigneur de Culhuacan et que Moquihuitzin commandait la ville de Tlateloco.

Dans d'autres cas, le Mexique rappelle les anciennes monarchies orientales, par la grandeur et les moyens d'exécution de ses manifestations artistiques. Un des temples de Mexico, un *teocali* dépasse même en hauteur la pyramide de Gyseh. Les cent mille Égyptiens qu'Hérodote prétend avoir été employés à la construction sont dépassés par les deux cent mille indigènes que les architectes du Mexique ont sous leurs ordres, et les dix mille Indiens qui ne parviennent, en transportant un bloc de granit, qu'à le faire tomber dans un lac, nous rap-

pellent les milliers d'Égyptiens parfois obligés d'abandonner en route ces colosses et ces obélisques qu'ils ne pouvaient manœuvrer.

La ressemblance s'accentue encore dans les temples du Mexique rappelant les pyramides à degrés de l'ancien Orient, et dans les grands bas-reliefs analytiques qui font penser à ceux de l'Assyrie.

Mais, nous demandera-t-on, pourquoi les arts des anciennes civilisations américaines ont-ils été si mal jugés?

« Devons-nous attribuer cette imperfection de leur sculpture à un manque de goût? demandait hier encore M. Désiré Charnay, dans une lettre écrite du Mexique [1]. Était-ce peut-être quelque principe hiératique qui maintenait ce style, comme nous savons qu'il est arrivé en certains pays? Ou bien manquaient-ils des outils nécessaires pour travailler la pierre dure? Leurs sculptures, quelques-unes du moins, paraissent avoir été exécutées par frottement, et sûrement il était difficile d'arriver à la perfection de cette manière. Mais si nous examinons les spécimens de leurs vases ou de ces petites figures de terre cuite, façonnées d'une matière moins réfractaire, nous trouvons que ce sont de vrais chefs-d'œuvre, de véritables travaux d'art. »

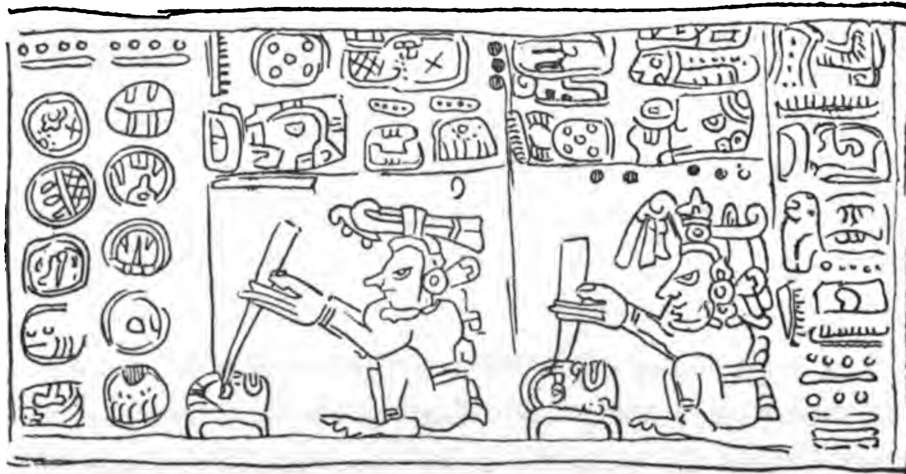
La réponse est bien simple. A côté des merveilles, malheureusement perdues au milieu des forêts de l'Amérique qui recouvrent le sol abandonné des villes anciennes, nos musées n'ont

1. *Journal des Débats* du mercredi 8 septembre 1880. Cet article avait déjà paru dans l'*Art* six mois avant la question posée par M. Charnay.

montré jusqu'ici que des productions secondaires en tous genres, d'une barbarie ou plutôt d'une naïveté d'exécution trop souvent grotesque. Les temples du Yucatan, les plus beaux de l'ancienne Amérique, sont décorés de bas-reliefs en stuc ou en pierre tendre, et généralement les collections de l'Europe ne possèdent que des idoles de porphyre, de granit, ou des amulettes de jade ou d'obsidienne.

Aucun pays, même l'Égypte, ne démontre d'une façon aussi curieuse et aussi complète, combien les procédés, l'outil qui taille la pierre, et la dureté de celle-ci, peuvent donner à une œuvre d'art un aspect ou un caractère particulier.





MEXICAINS PERÇANT LA PUPILLE D'UN MASQUE EN PIERRE DURE
D'après le manuscrit Troano. — Bibliothèque nationale.

II

LES PIERRES FINES.

Si l'on étudie les sculptures péruviennes rapportées par M. Wiener, aussi bien que les sculptures mexicaines de la collection de M. Pinart, on s'aperçoit que, dans les deux premières séries dénommées plus haut, la sculpture américaine est impuissante à se manifester, et au fur et à mesure que l'on examine les dernières, on trouve que l'artiste, en suivant l'ordre de ses séries, se rend maître de matières de plus en plus malléables, et que, par conséquent, il peut d'autant mieux exprimer sa pensée et rendre ses impressions.

Le même artiste, complètement barbare, impuissant à produire des œuvres en pierres fines et en pierres dures, fera des œuvres charmantes et délicates en terre cuite et en stuc.

D'où il résulte qu'aucune déduction chronologique, histo-

rique ou morale, ne doit être tirée des sculptures exécutées par l'indigène, dans les deux premières séries, celles des monuments en pierre fine et en pierre dure, et que la pensée et la date relative de l'œuvre d'art ne peuvent être étudiées que dans les dernières.

Le point le plus important à rappeler en face des sculptures de l'Amérique, c'est qu'elles sont l'œuvre de sociétés qui ne connaissaient pas les outils en fer. Les peuples de l'Anahuac, comme ceux du Pérou, le remplaçait par le cuivre et l'étain, c'est-à-dire par le bronze. On n'a pas manqué de prétendre, pour eux comme pour tous les peuples de l'antiquité, qu'ils possédaient une façon particulière de tremper le cuivre (B. DE BOURBOURG, *Mon. anciens du Mexique,* p. II), mais nous avons déjà démontré combien sont gratuites de telles assertions, et rien n'empêche d'en rester à la croyance ordinaire, c'est-à-dire de penser qu'ils se servaient d'instruments en pierre plus ou moins dure, suivant la nature de la matière qu'ils travaillaient[1].

1. Montésinos parle pourtant (chapitre v, page 75) d'armes et outils en fer, apportés par les géants ou Chimus arrivés par mer sur les côtes de l'Equateur et du Pérou, sous le règne de Ayartarco Cupo, douzième souverain de Cuzco, fin du deuxième cycle millénaire.

Mais pour qu'une civilisation ait oublié le fer, il faut admettre un immense désastre, et nous savons que les Mexicains, avec leurs pierres, faisaient de très bons travaux.

Les autres historiens nient l'emploi du fer. « Les statues étaient généralement de pierres et de bois, dit Espinosa; ils travaillaient les premières sans fer, ni acier, ni autres instruments que des pierres dures. Toute leur incomparable patience et constance était nécessaire pour arriver à vaincre tant de difficultés, et surtout l'imperfection des moyens qu'ils employaient. Ils savaient donner à leurs statues toutes les postures que le corps humain est capable de prendre, observant exactement les proportions, et faisant avec précision les travaux les plus fins et les plus délicats. » (*Vast de Mexico*, page 657, par F. Carfayal Espinosa, 1862, Mexico.) Voir la même affirmation dans Torquemada, livre XIII, page 486, tome II, et Gam, p. 113, et par Garci-

Les habitants successifs de l'ancien Mexique et du Pérou se sont attaqués à toutes les pierres connues pour les sculpter.

Les pierres fines les plus rebelles au travail, et parmi celles-ci l'obsidienne, l'émeraude, la chalchinite, ont été généralement *sculptées* et non *gravées* par les Américains. Ce fait est d'autant plus curieux que, chez les peuples classiques de l'antiquité comme chez les modernes, qui ont possédé ou possèdent encore une facilité relative pour obtenir les formes les plus diverses dans ces matériaux, on ne s'est guère attaqué à ces matières qu'en les gravant, c'est-à-dire après les avoir dressées dans un plan droit, *en y traçant* plus ou moins profondément de petites figures, mais non en donnant à la pierre elle-même des mouvements et des formes : en un mot en faisant de la sculpture.

Les Américains, au contraire, ont fait des sculptures sur pierres fines, et n'ont presque pas fait de gravures.

Il n'existe guère d'intailles péruviennes ; il existe des *médaillons* et des *figurines* sculptés, en chalchinite, en obsidienne. De cette hardiesse *unique* et incroyable chez un peuple à l'âge de pierre est née une sculpture particulière, ingénieuse dans ses procédés, barbare dans ses résultats, c'est-à-dire que, suivant le

lasso, livre III, chapitre XVI, sur les pêcheurs qui n'avaient pas d'hameçon d'acier quoiqu'ils possédassent des mines de fer.

M. de Saussure (le descendant du célèbre géologue) a été assez heureux pour retrouver dans les roches du Mexique, situées à la Sierra de las Mabagas (*la Montagne des cailloux*), l'antique carrière d'obsidienne exploitée par les anciens naturels. Il y a ramassé quantité de pierres diverses, les unes ébauchées servant à l'ablation d'une série de lames à deux tranchants, obtenues par le choc appliqué habilement. Suivant M. de Saussure, la façon première se réduisait à produire un gros prisme à six côtés, dont les arêtes verticales, successivement et régulièrement abattues, laissaient encore un prisme à six pans que l'on débitait de la même manière jusqu'à ce que le résidu ou noyau fût trop aminci pour continuer l'opération. L'historien espagnol Hernandez dit avoir ainsi fabriqué cent lances par heure.

plus ou moins d'industries employées, les œuvres en sont variées, délicates ou insensées, mais toujours étranges et bizarres.

Les sculptures américaines sur pierres fines peuvent se diviser, au point de vue de l'art ou de l'exécution, en trois systèmes, que nous nommerons : 1° *le système cylindrique ;* 2° *le système mixte ;* 3° *le système linéaire.* Dans le premier, tout est fait par des *cercles* et *parties de cercles ;* dans le deuxième, les cercles *se mélangent* de lignes droites ; dans le troisième, il n'y a que des *lignes droites.* Les têtes et les médaillons sont le plus souvent faits d'après le premier système ; les petites statuettes d'après le dernier. Dans les trois procédés, les Américains montrent qu'ils n'ont jamais pu donner à une pierre toutes les sinuosités ou délicatesses de formes qu'on eût pu désirer, et qu'ils n'ont jamais su rendre que des lignes droites ou complètement rondes ; lès lignes courbes intérieures non régulières leur étaient interdites.

L'année dernière, nous avons visité à Londres la collection ethnographique trop peu connue qui porte le nom de *Musée Christy* [1]. Ce musée renferme les dessins gravés sur des os d'animaux par les habitants des cavernes de la Dordogne à l'âge du renne, reliques nationales auxquelles on n'aurait jamais dû laisser passer le détroit. Je fus surpris devant la vitrine placée au centre de la salle américaine, non seulement par le caractère riche et par l'éclat sinistre des fameux masques en mosaïques connus par l'ouvrage de Waldeck, mais aussi par quelques petits, mais magnifiques échantillons de la sculpture aztèque, qui me sem-

1. Cette collection développée, par M. Franks, le neveu de Christy, doit être prochainement transportée au British Museum.

2



1



Parallèle de deux sculptures mexicaines du musée ethnographique. Grandeur d'exécution. (Peut-être l'œuvre du même artiste). Le n° 1 est en terre cuite, le n° 2 en pierre fine.
La différence dans la valeur et l'expression artistique qui sépare ces deux sculptures est le résultat unique des procédés et des matériaux employés.
Collection Pinàrt. — Musée ethnog. du Trocadéro.

blèrent à première vue avoir exigé un art et un outillage beaucoup plus complets que celui que possédaient les populations de l'Amérique, avant l'arrivée des Espagnols.

La pièce la plus parfaite de la vitrine est sculptée sur une pierre très dure, qui nous a paru, autant que nous avons pu en juger par l'examen extérieur, être cette pierre verte, si estimée à juste titre par les anciens Indiens sous le nom de *chalchinite*. La sculpture, polie avec soin, donne à cette substance la belle apparence d'émail vert, qui caractérise cette espèce de jade.

La beauté de la pierre, l'arrangement artistique de la tête qu'elle représente trompent au premier abord, et ne permettent guère de constater l'imperfection de son exécution. Un examen minutieux démontre la faiblesse des procédés comme celle du résultat, dissimulés d'ailleurs d'une manière très habile. D'abord l'artiste mexicain a souvent conformé la composition, les plans et l'arrangement de son sujet d'après les accidents naturels ou la forme de sa pierre, et, malgré l'art extrême qu'il y a mis, il n'a pas toujours su déguiser ces accidents, comme on peut le voir à l'angle supérieur de gauche, où la plume de la coiffure manque de saillie et suit toutes les anfractuosités de la matière. Tous les traits de cette sculpture sont produits, tant bien que mal, par des rayures *droites* ou *circulaires* les plus simples à obtenir, les premières avec une pierre, les secondes avec l'extrémité du tube que forme un roseau ou un os. L'artiste était, du reste, si peu maître de la matière, qu'il n'a même pas essayé de rendre l'œil ouvert et que la simple raie qui sépare les deux paupières s'éloigne trop et coupe ainsi les tempes. Ce défaut est encore plus visible au nez qui, à la base, est séparé de la bouche par une rayure

longitudinale que le va-et-vient de la pierre anguleuse, lave volcanique ou obsidienne, a prolongé sur les joues. Enfin, à toutes les extrémités de la coiffure, à tous les points que l'ar-

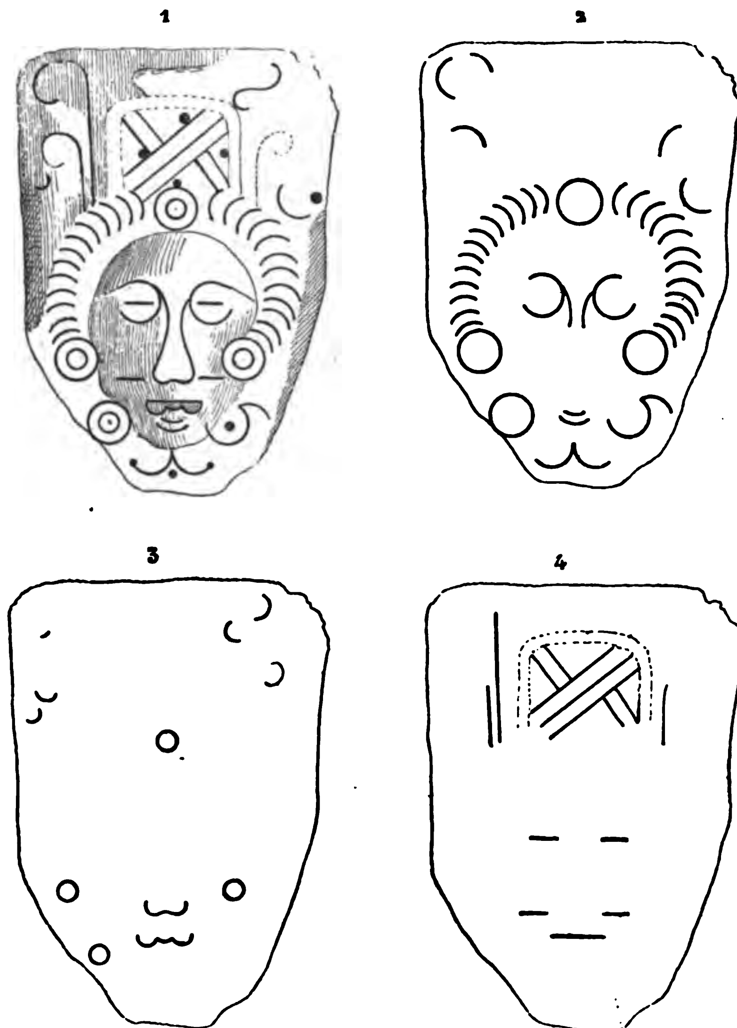


Fig. 1. Tête en chalchinite (Musée Christy, à Londres). — Fig. 2. La même tête, gravée seulement à l'aide d'un roseau pris dans la partie la plus large. — Fig. 3. La même tête, gravée seulement à l'aide de la partie la plus étroite du roseau. — Fig. 4. La même tête, les lignes droites obtenues avec difficulté à l'aide d'une pierre et de l'émeri.

tiste a voulu accentuer, il a foré une série de trous de la même grandeur, très facilement obtenus, car ils sont trop accentués. En

dernier lieu, le frottement avec des poudres siliceuses a donné un beau poli à la pierre, régularisé les grandes formes de la tête, obtenues par un petit éclatement, et enlevé, autant que cela était possible, les rayures trop accentuées.

Ce rapide examen nous montre les difficultés éprouvées par les Américains, excellents lapidaires, mais ne possédant pas les outils nécessaires à exécuter de telles sculptures avec toute la perfection désirable. Ainsi, ils ne peuvent pas modeler les saillies de cette pierre à leur gré, ni tracer des lignes flexibles ou à courbes variées ni percer des trous en leur donnant des profondeurs et des largeurs différentes. On peut remarquer tout de suite que les sculptures sur pierres fines sont très bas-reliefs ou méplates, ce qui prouve un premier dressage de la pierre, en la frottant à la main, par un mouvement de va-et-vient, sur une plaque de pierre dure ou polissoir, chargé d'un grès quelconque continuellement arrosé. Ils éprouvent une grande difficulté à creuser des traits courbes ; au contraire, les petits trous sont prodigués et traversent généralement la matière au delà du nécessaire.

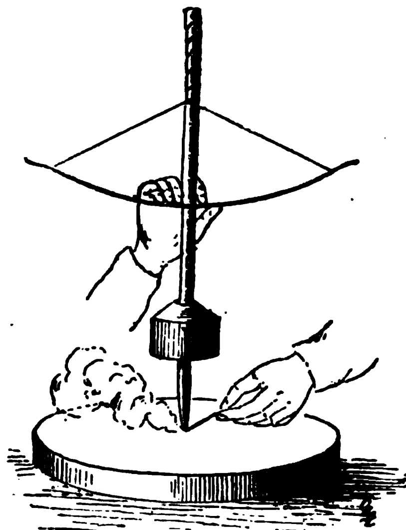
Tous les voyageurs se sont longuement étendus sur les outils fort différents et très nombreux pouvant servir ou ayant servi aux Indiens à percer les pierres fines ; mais, que la tarière soit faite avec la tige du bananier ou le rejeton du grand plantin sauvage, comme le prétend Vallace (*Amazon*, page 278), qu'elle soit composée d'un éclat de quartz serti au bout d'une baguette ou même d'une pointe de diamant, qu'on admette l'usage d'un cylindre en os ou en corne, et même si l'on veut supposer

l'emploi d'une pointe d'acier trempé, un mouvement vif, accéléré, sera toujours nécessaire, et celui-ci sera plus facile à obtenir à l'aide d'un archet.

La vignette que nous donnons en tête du chapitre, tirée du manuscrit Troano, et que M. Boban nous a signalée, montre deux Mexicains en train de percer les trous des yeux dans un de ces masques en pierres dures et pierres fines si communs dans nos collections.

Le procédé qu'ils emploient est le plus primitif, il consiste à rouler l'outil dans la paume de la main, mais on peut se demander s'ils ne polissent pas seulement la pierre déjà percée avec de l'os ou du bois, ou au contraire s'ils roulent des tubes contenant de l'émeri, système simple, mais le meilleur encore actuellement pour les pierres dures.

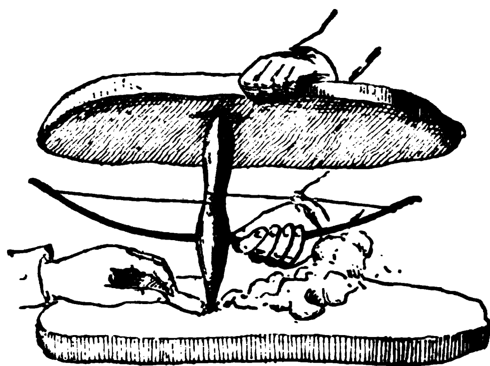
Il nous paraît fort probable que le *perçoir* américain devait être semblable au *drille*, dont se servaient encore, il y a peu de temps, les bijoutiers européens, et dont le mouvement vibratoire de la tarière est dû à l'évolution et à l'enroulement de la corde de peau d'anguille, fixée aux deux bouts d'une tige transversale.



TOURNIQUET IROQUOIS POUR SE PROCURER DU FEU.

Les sauvages et tous les peuples primitifs se sont procuré du feu en tournant avec rapidité un pieu aiguisé dans un trou creusé à l'intérieur d'un tronc d'arbre bien sec. Mais la

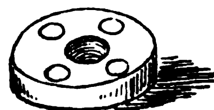
difficulté pour l'obtenir par le simple mouvement que donne la main les a rendus particulièrement inventifs et leur a fait imaginer le foret manœuvré par l'archet, la corde faite de tendons d'animal ou de fibres de plantes desséchées, tendue aux deux extrémités d'un bâton en bois flexible. Nous connaissons deux systèmes de foret à archet employés de cette manière, d'après sir John Lubbock (*l'Homme préhistorique*, page 478). Le premier, qui servait aux Dacotahs, a déjà beaucoup de rapport avec l'archet moderne employé chez les orfèvres. Le second, plus perfectionné, était en usage chez les Iroquois. Il ressemble beaucoup, dit sir John Lubbock, à l'instrument dont on se sert dans toute l'Europe occidentale et aussi à Ceylan (Davy, *Ceylan*, page 263), pour percer des trous dans la poterie et dans le métal.



TOURNIQUET DACOTAH POUR SE PROCURER DU FEU.

Le peu de différence que nous trouvons entre ces instruments antiques (surtout le dernier) et le drille moderne peut nous permettre de placer l'origine de celui-ci dans le tourniquet des sauvages pour se procurer le feu. Il est évident que les Indiens ont pu arriver à percer des pierres dures en tournant le foret à la main, sans archet ; mais alors nous sommes obligés d'admettre, non des existences entières d'hommes employées à percer quelquefois une seule pierre, comme le racontent les voyageurs, mais de longues années. Ceci nous paraît difficile à accepter, en présence de la régularité avec laquelle les trous tra-

versent la pierre dans sa largeur, *plusieurs fois* de part en part, et cela tout simplement pour la suspendre, quand on pouvait employer un sertissage quelconque, bien moins long et moins difficile à obtenir.



PIERRE FINE PÉRUVIENNE
Collection Wiener.

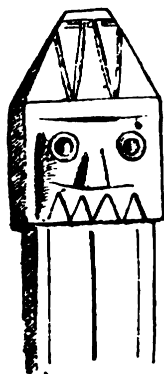
Squir, dans sa brochure intitulé : *Mexican chalchinite* (New-York, 1865), donne des détails incomplets mais présentant plus de garantie d'authenticité que les anecdotes de quelques voyageurs, d'après les chroniques des Mexicains, des indigènes de Saint-Domingue et d'autres contrées. Ceux-ci se servent, pour scier la pierre et même aussi le fer, du fil de l'agave mordant; à l'aide de sable fin ou de sable même provenant de la pierre, ils faisaient les trous, dit-il, avec un perçoir vibratoire de canne ou de bambou, ainsi que de silice.

Le système de drille, formé d'un spiral tracé sur le foret, sur lequel s'emboîte une pièce mobile qui manœuvre de bas en haut et fait tourner l'outil, est souvent pratiqué par les Indiens actuels, mais nous ne pouvons pas certifier de son usage avant l'arrivée des Espagnols.

Quoi qu'il en soit, la possibilité que toutes les sculptures sur pierres fines de l'Amérique ont été exécutées complètement à l'aide du foret manœuvré dans la paume de la main est très probable. La seule difficulté de ce procédé était de tracer les premiers linéaments du cercle sans dévier, mais pour maintenir le tube, ils ont pu se servir, d'après ce que M. Angrand nous a assuré, d'un mastic posé sur la pièce laissant des parties vides de la grandeur du cercle à exécuter; une fois sec et dur, ce mastic servait de guide au tube perforateur.

Le principe le plus simple de toutes les sculptures mexicaines

sur pierres fines du second système se retrouve encore plus facilement dans un autre petit monument de la collection Christy. C'est une tête ronde bosse, faite par pans carrés avec une seule saillie dans le milieu de la face indiquant le nez, et deux trous ronds pour les yeux. Quelques rayures, simulant des dents de scie, figurent la bouche entr'ouverte, et de plus grandes rayures la coiffure. Que l'on fasse la comparaison de ce monument avec le bas-relief de la grande porte monolithe du temple de Tiahuanaco, et l'on verra facilement que ce dernier monument n'est qu'une représentation barbare du même art obtenue avec plus de difficulté ou d'impuissance.



TÊTE EN PIERRE FINE
Musée Christy.

Le troisième système de gravure, celui où ne se trouvent que des lignes droites, a été surtout usité chez les *Zapotèques*, principalement pour essayer des représentations de figures rondes bosses ou pierres fines. Ici l'usure par le frottement a été combinée de manière à former trois plans, l'un pour le dos de la figurine et les deux autres pour les deux côtés, de façon à présenter un angle au milieu de la face principale. Le musée ethnographique qui s'organise au Trocadéro en possède toute une série rassemblée dans une vitrine de la collection Pinart.





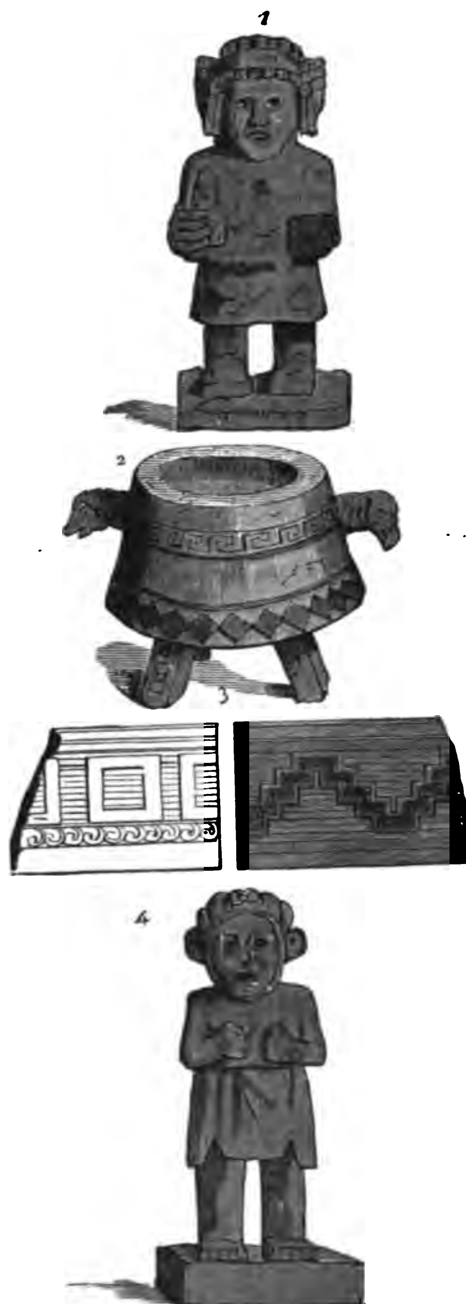
PIERRE DURE. — PORTE DE TIAHUANACO
Roi adorant le soleil. – Grav. extr. du *Dict. de l'Archéologie,* par E. Bosc.

III

LES SCULPTURES EN PIERRES DURES

'EST surtout la sculpture américaine en pierres dures, *granit*, *porphyre*, *diorite*, enfermée dans des limites artistiques infranchissables et toutes particulières, qui a fait supposer des origines égyptiennes aux civilisations qui l'avaient enfantée; supposition dont nous trouvons encore la trace jusque dans les dénominations adoptées, telles que celle du temple de Palenqué qu'une statue ronde bosse, placée à l'extérieur, a fait surnommer ***temple de l'Égyptien.***

Évidemment de grands rapports artistiques devaient naître entre les deux pays, qui, tous deux, avaient possédé les mêmes matériaux, et les avaient employés avec une grande prédilection pour les œuvres monumentales destinées à être placées à l'extérieur et à passer à l'éternité. La sculpture égyptienne avait été fortement influencée par ces matériaux, ainsi que nous l'avons



PIERRE DURE

1. Idole aztèque en basalte, d'après Humboldt. — 2. Vase de granit trouvé au Honduras, d'après Humboldt. — 3. Fragment de vase. — 4. Idole en porphyre vert, dit Loxa, de la col. Rivero. — Gravures extraites de *Demmin*.

fait remarquer; elle s'était ainsi vu amener à une simplicité de mouvement, une largeur de formes qui lui donnent une grande originalité. Mais combien l'artiste mexicain, et surtout l'artiste péruvien, sera-t-il encore plus dominé, plus annihilé, par la matière qu'il devra employer !

M. Wiener rappelle (page 567) l'appréciation de d'Orbigny : « Leur sculpture était dans l'enfance, puisque souvent les membres de leurs statues n'étaient pas détachées du corps[1]. » Dans l'examen que nous faisons plus loin des collections rapportées par M. Wiener, nous montrerons des sculptures péruviennes qui méritent parfaitement le nom d'œuvres d'art. Ce n'est guère que dans les œuvres en pierre dure, comme en pierre fine, que l'artiste comme l'archéologue peuvent faire des restrictions, mais encore celles-

1. D'ORBIGNY, *L'Homme amér.*, X, I, p. 153.

ci témoignent-elles de la volonté et de la patience des Péruviens pour représenter leurs rois ou leurs divinités dans une matière immortelle.

La façon d'exécuter le bas-relief en pierre dure par les Péruviens dérive, de même que dans la pierre fine, du traitement que subit la matière.

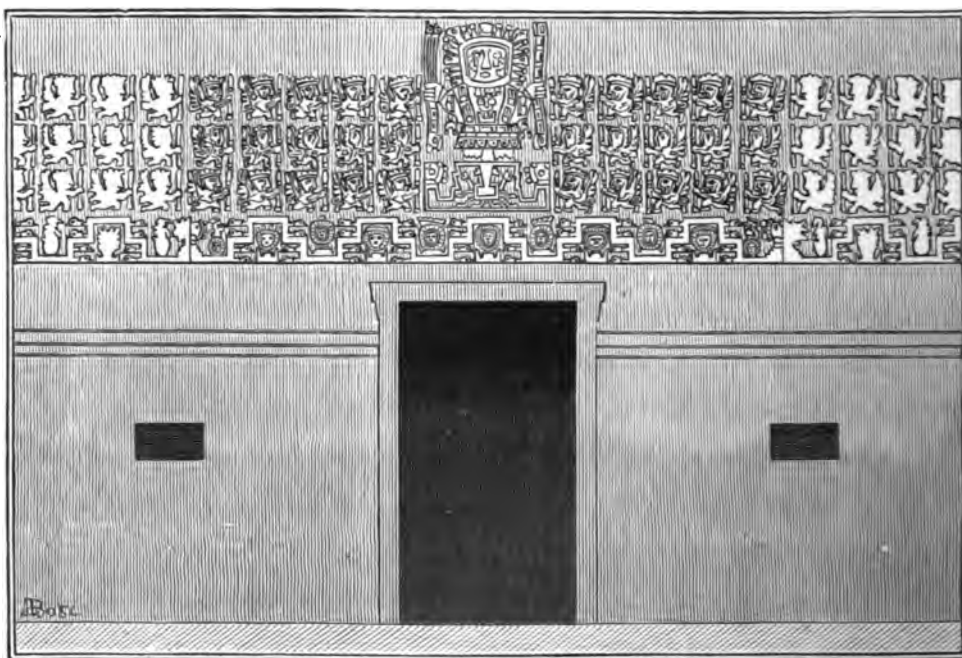
Le sculpteur péruvien est dominé par celle-ci, il en est l'esclave. Aucun art n'a montré à quel point l'impuissance technique peut donner aux productions d'un peuple, pourtant bien doué, un côté grotesque amené par cela même qu'il ne veut pas s'avouer vaincu.

Presque tous les bas-reliefs sont également formés d'une simple silhouette en découpure méplate sur un fond méplat.

Le corps de l'homme ou de l'animal, enlevé ainsi sur le fond de la pierre, a une saillie variant depuis un centimètre jusqu'à un décimètre. La forme en reste toujours à l'image géométrique de la première ébauche, et la simplicité forcée à laquelle cette silhouette est amenée donnerait de la difficulté à deviner le sujet, si quelques traits déterminatifs, obtenus par les rayures ou des gravures sur les formes ou plans en saillie, ne permettaient de comprendre que deux anses représentent deux bras par les deux ou trois lignes gravées, indiquant les doigts. Le sujet exprimé de cette façon n'est pas sans analogie avec les figures des hiéroglyphes égyptiens exécutés par les mêmes procédés.

La perfection la plus grande à laquelle l'artiste se soit élevé, c'est d'avoir su réserver plusieurs plans, découpés les uns sur les autres, formant jusqu'à sept ou huit étages, chaque étage correspondant à la saillie d'un membre du corps ou d'un organe de la face. De telles particularités donnent comme très probable

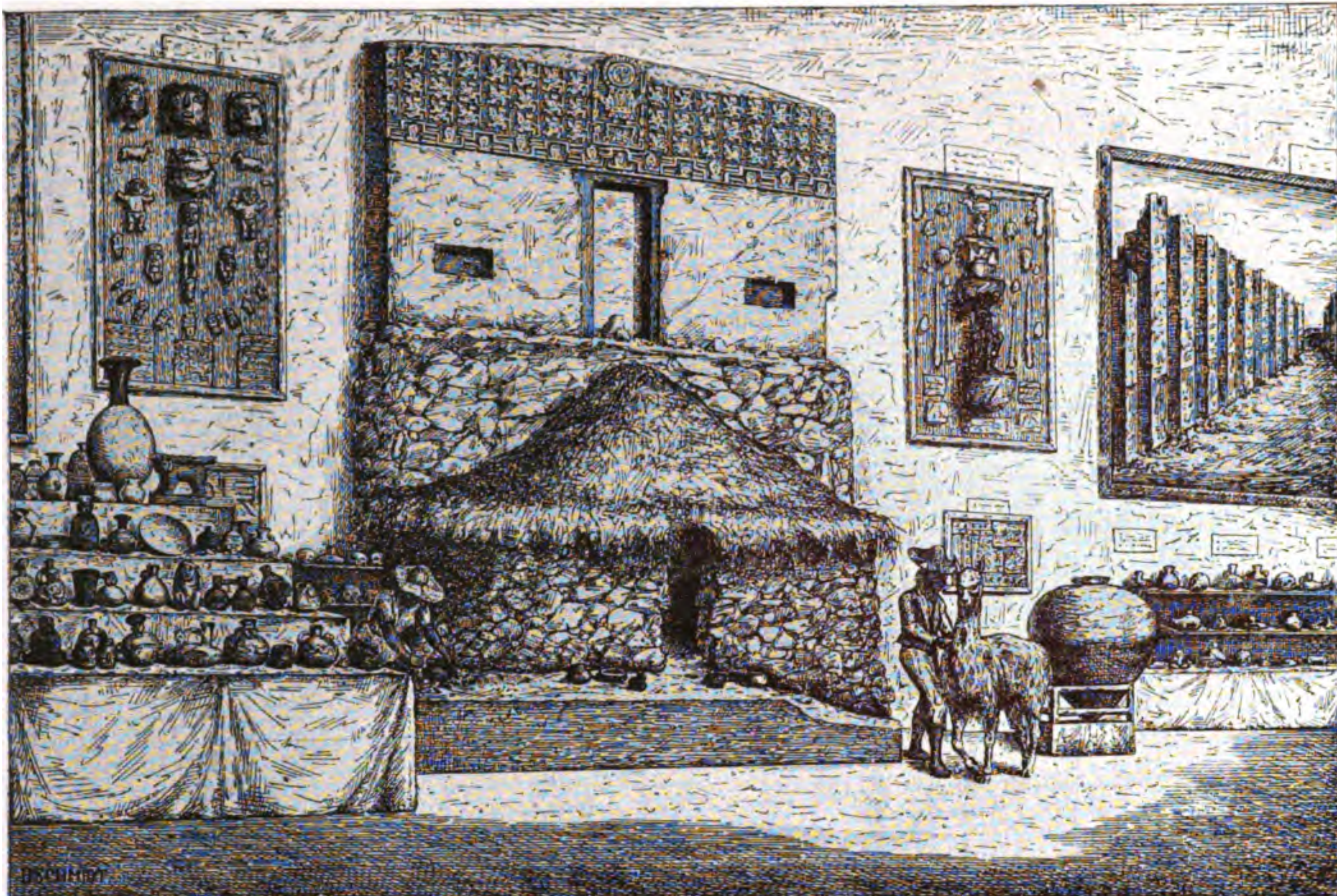
l'explication suivante de la technique qui les a produites : Le granit ou porphyre était scié en plaques avec du fil d'agave et de l'émeri. Un dessin grossier du contour indiquait la partie de l'épaisseur à enlever. Celle-ci était obtenue, soit par le sciage de certaine portion que l'on éclatait habilement, soit par le martel-



PIERRE DURE. — Restitution du monolithe sculpté, dit la porte du Soleil à Tiahuanaco. (Façade est.) Gravure extraite du *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, par E. Bosc. Didot, édit.

lement obtenu par une pointe de silex ; enfin, à l'aide de pierres plates ou polissoirs et d'eau mêlée d'émeri on frottait la surface des plans, de manière à enlever la trace des éclatements et du martellement [1].

1. Parfois les sculpteurs péruviens ont profité des couches parallèles des schistes pour obtenir avec bien moins de travail un résultat semblable à celui que nous venons d'expliquer. Ainsi, sur un bas-relief, dont le moulage est au musée ethnographique du Trocadéro, représentant un hibou et provenant de Cabana, le relief est obtenu par l'enlèvement successif des trois couches schisteuses sur une quatrième qui sert de fond. Le corps et les pattes de l'animal appartiennent à la première, la tête à la seconde, le bec à la troisième.



CHAUMIÈRE INDIENNE ET LA PORTE DE TIAHUANACO

Côté nord de la salle péruvienne du musée ethnographique, organisé en janvier 1878 au Palais de l'Industrie.

Le bas-relief dans lequel ce système a été le mieux appliqué, est celui du dieu Soleil, placé au centre de la frise, et l'on peut dire comme clef de la porte de *Tiahuanaco*. On y trouve neuf plans différents. A un centimètre du fond c'est une estrade à gradins, sur laquelle le dieu est placé. (Voir page 364.)

Le contour s'élève à deux centimètres pour les jambes, à trois pour la tunique, à quatre pour la ceinture, à cinq pour le contour de la tête. Celle-ci continue seule à prendre de la saillie. Les cheveux qui encadrent la face sont à six centimètres du fond, les joues à sept et le nez à huit. La figure se compose ainsi d'une suite de gradins découpés les uns sur les autres, suivant la forme de l'organe qu'ils représentent; le tout avec une régularité désespérante : le dessin carré est aussi carré de saillie. L'ensemble est sujet à des erreurs d'observation et de proportion véritablement grotesques.

Le dieu Soleil n'a pas trois têtes dans sa hauteur, — suivant les termes techniques; — c'est-à-dire qu'il a la tête aussi forte qu'un enfant de cinq ans. Il pourrait toucher ses pieds avec ses mains, en abaissant seulement les bras, et ses mains n'ont que trois doigts et le pouce. En revanche, sur chaque plan, un véritable luxe de traits gravés nous donne exactement le tatouage des joues, les ornements de la tunique, les traits des animaux symboliques qui composent les rayons de la tête du dieu. Par extraordinaire, le plan des joues est un peu arrondi, ainsi que le nez [1].

1. La longueur de temps nécessaire pour obtenir une série de gradins analogues à ceux du bas-relief central de Tiahuanaco rendit les Péruviens particulièrement ingénieux. Les difficultés à vaincre ne leur permettaient qu'une vérité relative; aussi ne cherchèrent-ils souvent qu'à obtenir l'effet ou l'expression de certains organes, développés ou isolés aux dépens de l'ensemble. Dans celui-ci, le contour de

Nous avons dit que sur certains bas-reliefs les gravures sont prodiguées, ce qui prouve qu'elles étaient faites avec facilité par le picotement à la pointe de silex. On trouve aussi, surtout dans les hiéroglyphes ou *katoums*[1], et parfois au milieu des yeux des animaux[2], des trous assez profonds, obtenus probablement par le même instrument vibratoire que nous avons décrit en parlant de la sculpture sur pierres fines[3].

la tête n'a qu'une largeur d'un centimètre, et, au milieu, les parties principales de la figure, les yeux, le nez, la bouche, ou, pour être plus juste, les dents, sortent chacun du fond comme d'un second plan; chaque partie ainsi isolée, quoique prise dans la même épaisseur, a bien plus d'expression que si elle était gravée simplement sur un gradin. (Voir le bas-relief de Cabana au musée ethnographique.) Dans celui-là, ce sont les yeux, accompagnés d'une partie de la joue, qui s'enfoncent dans la moitié de l'épaisseur de la figure; ce qui permet au nez, tout en ne sortant pas de la plaque de granit, d'obtenir artificiellement une saillie, lui donnant quelque peu, à lui, mais à lui seul, l'importance et l'effet qu'il a dans la réalité. Du reste, l'examen des figures rondes bosses montre que souvent les sculpteurs de la Cordillère ont soigné particulièrement cet organe, le plus facile à représenter. Celui qui ne connaît qu'une histoire ne peut que raconter toujours la même.

1. Les fonds peu larges, où le polissoir aurait difficilement manœuvré, étaient laissés à l'état grenu ou picoté comme les Égyptiens se sont souvent contentés de faire en pareil cas.

2. Les exemples d'anciens bas-reliefs, sculptés sur pierre dure, se trouvent principalement dans les frises ou linteaux placés au-dessus des portes des immenses palais, temples on forteresses de Tiahuanaco, Cabana, Cuzco, etc. Le livre de M. Wiener nous montre les fac-similés des objets les plus intéressants. La frise la plus simple est formée de méandres imités des travaux en briques de la côte, ornementation géométrique, d'exécution facile, et dont la composition rappelle la grecque. Elle se retrouve en Perse, en Égypte, au Guatemala, dans tous les pays où la brique a été employée.

Une autre sorte d'ornementation, beaucoup plus originale, présente une série de petites niches demi-circulaires, dont la cavité est amenée par trois plans circulaires en retraite régulière, d'un demi-centimètre. Elle provient de Huandoval. Le linteau de la porte de Huamachuco nous montre la tête humaine, grossièrement ébauchée, mais affirmée par des traits finement gravés.

3. L'idée si simple de creuser dans l'espace du contour d'une figure, et d'obtenir ainsi en concave toutes les formes que l'on a si difficilement en convexité dans les pierres dures, usage économique adopté pour les hiéroglyphes par les Égyptiens du moyen et du nouvel empire, cette idée ne semble pas être venue aux Péruviens. Seulement dans le métal, ils ont quelquefois creusé les traits de la figure, mais sans évider les formes intérieures.



Pierre dure. — TÊTE COLOSSALE D'UNE IDOLE EN PORPHYRE. — (Haut., 1 m. 37), actuellement à Collo-Collo, couverte de dessins hiéroglyphiques gravés. — D'après la reproduction du musée ethnographique.

Le cou est formé par trois gradins martelés, terminés, comme toutes les sculptures en pierre dure péruviennes et égyptiennes, par le polissage. Le colosse, de forme parallélipipède, a dû mesurer plus de huit mètres. — Dessin de Georges Profit.

Avec de tels procédés la sculpture ronde bosse de l'Amérique devait être encore plus défectueuse que le bas-relief, et nous avons déjà montré comment les Égyptiens et les Assyriens, s'attaquant aux mêmes matériaux, *même en leur accordant des moyens d'exécution supérieurs*, avaient été condamnés à donner à leurs statues une raideur et une immobilité absolues.

Non seulement le Péruvien, pour les grandes statues, *sera obligé*, comme l'Égyptien, *de lier les jambes et les bras* au corps, *d'esquiver tout mouvement*, mais, tandis que le sculpteur africain saura encore donner des formes arrondies et naturelles à ses colosses les plus gigantesques, l'Américain, au contraire, sera obligé de s'en tenir *aux formes d'un poteau en bois*, régulièrement équarri, pour simuler des jambes, un torse, des bras. La tête sera un gros bloc *carré*, aux quatre faces duquel quelques traits grossiers permettront de deviner une coiffure; deux *trous* formeront les yeux; deux saillies *carrées* les oreilles, une saillie *triangulaire* le nez. Une telle infériorité d'exécution était forcée. L'Indien ne possédant pas le fer, ni par conséquent l'acier, était obligé de scier patiemment au grès le bloc irrégulier pour obtenir les quatre faces, la plinthe et le sommet de sa statue; *de faire éclater* adroitement les angles situés aux parties rentrantes, en les frappant *avec un éclat de la même pierre,* ensuite, pour détruire les proéminences entre les angles éclatés, « de frapper avec



Pierre dure. — AUTEL DOMESTIQUE DES ABORIGÈNES DU GUATÉMALA. — Sculpture sur pierre météorique, d'après Libri.

des outils d'ixtli ou d'obsidienne », et pour terminer, d'user les saillies avec des pierres manœuvrées à la main et de l'émeri. Par cette méthode les formes ne pouvaient guère sortir du poteau carré, et leur terminaison ne pouvait consister que dans une série de plans plus ou moins rentrants, suivant la forme à reproduire. Quant aux petits détails, aux ornements, pour lesquels



Pierre demi-dure. — FIGURES GÉANTES, SCULPTÉES EN PIERRES LITHOGRAPHIQUES,
Trouvées dans les ruines du palais Huehuellapatlan, près Palenqué, dessinées par Waldeck.
Encycl. des Beaux-Arts, par Demmin.

l'Indien a un goût si prononcé, quant à la multiplicité des symboles et au tatouage sacrés, qui constituent le caractère et *le bizarre* de l'art de l'Amérique, le sculpteur américain, ne pouvant les exécuter facilement ni obtenir en relief les formes arrondies, les trace en gravure, ou en petites lignes sillonnant *le bloc humain*, et il le fait en taillant et frottant avec une pierre et des silices, de manière à former des sillons sur la pierre. De là une

grande lourdeur dans les formes; elles ne nécessitent pas le pilier de soutien des Égyptiens, étant elles-mêmes un véritable pilier carré, sans mouvement, et elles portent, en même temps, une grande profusion de détails obtenus par la gravure, et inconnus en Égypte.

Telles sont les différences assez considérables qui séparent les artistes de l'Égypte et ceux du Pérou travaillant les pierres dures[1].

Chez les Mexicains, la sculpture sur pierre dure prend parfois une forme complètement originale, qui tient autant à la religion et au goût de ce peuple, qu'à la difficulté technique et aux matériaux employés.

C'est la grande idole aztèque, provenant du téocalli de Mexico, qui en offre le plus curieux exemple.

Cette statue, trouvée en 1790, sous le pavé de la Plaza Mayor, ancien emplacement du temple, fut transportée à l'Université,

1. On a encore aujourd'hui, en plusieurs contrées du Pérou, l'habitude de brûler la pierre, lorsqu'un bloc se trouve dans un endroit où doit passer un chemin. On le chauffe par des feux soutenus, qu'on maintient sur toute la surface, et l'on verse de l'eau froide au-dessus. Ce système produit des éclatements successifs et on le continue jusqu'à ce que le rocher se trouve réduit en morceaux assez petits pour qu'il soit facile d'en opérer le déblaiement.

M. Wiener nous a raconté qu'il a vu, dans la vallée de Chicama de Sausal, creuser un canal d'irrigation dans un rocher qui se trouvait, par sa position, interrompre la ligne qui avait été tracée par l'ingénieur.

La besogne fut accomplie par des ouvriers indigènes. Ils mirent une couche épaisse de cendres sur les bords du tracé du canal, ils le couvrirent de *taquia* (excréments séchés de vaches), et l'allumèrent. Au bout de huit jours, ils avaient obtenu, par ce procédé un sillon de 1^{m}, 20 de large sur 0^{m}, 80 de profondeur, et 2^{m}, 30 de long, dans une pierre granitique à veine de basalte.

L'emploi du feu a été, à notre connaissance, employé assez souvent pour extraire les blocs des carrières de granit de la Suède, et aussi par les anciens Égyptiens. Mais nous ne croyons pas et nous ne pensons pas que l'on ait pu l'étendre à la sculpture, le feu produisant très souvent des fissures et des éclatements imprévus dans le centre de la pierre, et empêchant de la sorte un travail correct et suivi.

et enterrée de nouveau par les ordres des professeurs, religieux dominicains, qui craignirent pour la jeunesse indigène les effets du fétichisme des ancêtres; M. de Humboldt obtint de la faire déterrer pour l'étudier.

Cette idole, qui ne compte pas moins de dix pieds de hauteur sur six de largeur, est une grosse masse de porphyre, n'ayant,



Pierre dure. — IDOLE MEXICAINE
Représentant Huitzilopochtli, le dieu de la guerre placé jadis au milieu du grand temple de Mexico et devant laquelle se faisaient les sacrifices humains. — Dessin de G. Profit.

au premier aspect, aucune forme générale et ne semblant qu'une série de hideux symboles de tous genres posés sur un vêtement: une rangée de serpents, deux têtes de mort et des mains coupées. Pourtant l'ensemble de la pierre a été épannelé de manière à donner à la masse une partie supérieure, formant la tête de deux monstres accolés, et deux autres saillies latérales semblent accuser l'intention de figurer les membres supérieurs. Du reste, comme cette idole devait représenter le dieu de la guerre, Huitzilopochtli, et sa femme, Téozamimi, dont l'image féroce

ne devait avoir rien d'humain, l'on conçoit que le sculpteur se soit surtout préoccupé de l'épouvantable effet qu'elle devait produire. Ici il devait être important de faire prévaloir le symbole hiératique et d'éviter l'harmonie des formes et des proportions.

« La férocité des mœurs sanctionnée par un culte sanguinaire, comme l'a très bien dit Humboldt, la tyrannie exercée par les princes et les prêtres, les rêves chimériques de l'astrologie et l'emploi de l'écriture symbolique ont contribué à perpétuer la barbarie des arts et le goût pour les formes incorrectes et hideuses. Ces idoles, devant lesquelles ruisselait continuellement le sang des victimes humaines, réunissaient, dans leurs attributs, ce que la nature offre de plus étrange. Le caractère de la figure humaine disparaissait sous le poids des vêtements, des casques à têtes d'animaux carnassiers et des serpents qui entortillaient le corps. Un respect religieux pour les signes faisait que chaque idole avait son type individuel, dont il n'était pas permis de s'écarter. Ainsi le culte perpétuait l'incorrection des formes, et le peuple s'accoutumait à ces réunions de parties monstrueuses que l'on disposait d'après des idées systématiques. Ces accouplements de signes symboliques, bizarres, formaient des êtres purement fantastiques. »

Au Trocadéro quelques magnifiques exemplaires de statuettes en granit de la collection de M. Pinart présentent, en plus petit, les mêmes particularités, la forme générale ébauchée, un goût exagéré pour le détail et le symbolisme.

En somme, si les sculptures mexicaines témoignent du goût pour les représentations artistiques et du luxe de ces populations, les procédés leur ont manqué pour parachever les œuvres en pierre dure, de même qu'au sculpteur égyptien; mais com-

bien leur art, comparativement, est loin de cette exécution simple qui mène à la grandeur ! Quelle recherche d'enjolivements, de détails, que la difficulté d'exécution rend forcément égaux et monotones ! Les Mayas ont plutôt tendu à imiter les difformités de la nature (que du reste ils torturaient par la trépanation), et leur style artistique vient, on doit le dire, autant de la barbarie de leur esprit et de leur dogme que de leur procédé d'exécution.





Pierre dure. — AUTEL ET IDOLE ANTIQUE DU GUATEMALA. — Dessin de Georges Profit.



IV

LA FONTAINE MONUMENTALE DE CONCACHA



'INGÉNIOSITÉ et la patience avec lesquelles les sculpteurs américains ont su dessiner les formes humaines en se servant de pareils procédés, sont encore dignes de toute notre admiration, malgré l'aspect grossier du résultat.

Mais, si l'on en juge par les résultats du voyage de M. Wiener, le nombre des sculptures taillées par les Indiens du Pérou, dans la pierre dure, a dû être très restreint. Et pourtant ce voyageur a recherché, avec le plus grand soin, les moindres traces de sculptures sur toute la grande route qu'il a parcourue et qu'il a détaillée dans la notice du Musée du Palais de l'Industrie. Non seulement les manifestations d'un tel art sont nouvelles pour les hommes de science, mais la nouveauté s'étend jusqu'aux noms des endroits d'où ils proviennent.

Marca-Huamachuco, Cabana et Sipa, dans le nord du Pérou, figureront désormais parmi les noms importants dans l'histoire de l'art.

Dans le centre, nous voyons paraître, avec des caractères

distincts, les travaux en pierre de Chavin de Huantar et de Huanuco-Viejo.

En avançant vers le sud, c'est Villcas-Huaman, la région de Puno, Tiahuanaco, déjà décrit dans le remarquable travail de M. Angrand, ancien consul général de France, Tiahuanaco, dont nous connaissons désormais *de visu*, pour ainsi dire, les monuments principaux; et, enfin, Concacha, connu pour sa célèbre fontaine, certainement un des spécimens les plus curieux



FORTERESSE ANTIQUE DE PARAMONGA, VUE DU HAUT DES DERNIERS CONTREFORTS DE LA CHAINE MARITIME,
Gravure extraite de *La Nature*.

et les plus complets que l'on puisse donner de la fantaisie, de la naïveté et de la patience de la civilisation péruvienne.

Ce monolithe placé au centre de la cour d'honneur du palais de l'Inca, dont les ruines occupent le plateau culminant d'une éminence qui domine la vallée ainsi que le sanctuaire antique de Concacha, a été frappé et brisé par la foudre il y a une dizaine

d'années. Depuis lors plusieurs fragments en ont été emportés par les Indiens, et M. Wiener n'a pu en conséquence dessiner et estamper que les parties les plus volumineuses restées sur place. Elles présentent heureusement plus des deux tiers de la surface sculptée, et en outre ce curieux monument avait été dessiné et mesuré dans tout son ensemble en 1847, avant l'événement qui l'a si grandement détérioré. (Voir page 385.)

C'est donc en réunissant ces données authentiques à celles que M. Wiener a rapportées et qui ont toute la valeur d'un souvenir récent que nous avons pu reconstituer le monument dans son état primitif et le reproduire avec exactitude.

Que l'on se figure un énorme bloc de granit dont la surface supérieure, d'une largeur de quatre mètres sur trois, s'élève peu à peu et irrégulièrement, depuis le contour jusqu'au centre, à une hauteur d'un mètre environ; le sommet de cette montagne minuscule est surmonté d'un double cratère, d'où l'eau s'échappe de cent canaux et sillonne le rocher; le sol, taillé en gradins, forme une véritable cascade; l'eau d'un canal s'écoule dans un bassin carré ou circulaire, s'élargissant en larges nappes et se dirigeant peu à peu vers les bords de la pierre. Les réservoirs inférieurs ont au centre un trou d'écoulement traversant en biais les bords du monument, ce qui forme une vingtaine de filets d'eau s'échappant autour de la fontaine comme une gerbe à peu près régulière. Entre les îlots que forment ces canaux si variés, s'élèvent de petites constructions architecturales : un escalier conduit à une terrasse, sur laquelle un temple est élevé; près de là des murs d'enceinte, tours et autres édifices péruviens. Au milieu de ce fouillis, une quantité d'animaux de tous genres, de toute grandeur, des lions, des tigres, des chats, des couleuvres,

des lamas, des rats et des grenouilles, les uns se reposant sur les terrasses, les autres se dirigeant vers les bassins ou y buvant, plusieurs nageant en pleine eau ou cherchant à sortir des réservoirs.

L'imagination de l'artiste semble donc s'être donné libre carrière et n'avoir suivi, au premier abord, que sa simple fantaisie. Et pourtant, là aussi nous pensons qu'il a été fortement commandé et limité par la dureté même du bloc auquel il s'est attaqué.

Après avoir beaucoup étudié ce monument si étrange et si curieux, nous n'avons pas tardé à nous convaincre que l'artiste, de prime abord, ayant trouvé ce rocher naturellement très mouvementé à sa surface, n'avait fait, la plupart du temps, que de mettre à profit ces irrégularités, et qu'il avait dû chercher dans ce bloc ce que toutes les imaginations vagabondes trouvent dans les nuages du ciel ou dans les taches des marbres, c'est-à-dire les constructions les plus étranges, les animaux les plus variés. Les sillons creusés naturellement dans la pierre sont devenus les canaux, les grandes saillies les réservoirs, les arêtes ont formé les murailles, les mamelons ont donné naissance à des animaux. De là le côté si naïf et si irrégulier qui donne tant de caractère à cette œuvre, c'est-à-dire le défaut d'ordonnance et de proportion. Certains animaux sont plus grands que les temples qu'ils avoisinent et ont l'air de les vouloir dévorer, les murs et les constructions semblent avoir subi les désastres d'un tremblement souterrain leur ayant donné des équilibres et des places parfois fantastiques. Il est à supposer que les têtes des animaux ont dû être prises dans les points saillants de chaque mamelon ; ce qui leur donne les directions les plus inattendues. Enfin, une

technique impuissante se contentant forcément d'une exécution sommaire, a donné à presque tous ces animaux une forme algébrique et enfantine. Ils ont rarement des oreilles ; les yeux sont formés par deux trous à peu près égaux; la gueule, quand elle a été figurée, est tout aussi primitive, et les pattes sont terminées carrément et sans apparence de griffes. Quelques-uns des lions affectent même les formes carrées ainsi que les mouvements à angles droits que nous retrouvons dans les bas-reliefs en pierre dure et dans les broderies sur canevas du Pérou. Les canaux sont généralement régularisés, probablement à l'aide d'une pierre arrondie, que l'on a dû promener avec de l'eau et l'émeri. Enfin, il est facile de voir que l'on a évité les amincissements et les dessous, principalement dans les animaux. Il résulte de l'examen général de l'œuvre un ensemble lourd et surchargé, que viennent rompre seulement les petites crêtes de la pierre devenues des murailles. Enfin la sottise ou la superstition actuelle des Indiens, qui voient dans toutes les œuvres de leurs ancêtres l'ouvrage ou l'esprit d'un démon, les a amenés, là aussi, à une destruction volontaire, impitoyable. Une grande partie des animaux ou des constructions ont été abattus à coups de cailloux. La plupart de ceux qui restent sont écornés : si l'on y ajoute la foudre et les infiltrations avant la foudre, on comprendra que les trois quarts de la fontaine étaient presque complètement détruits quand M. Wiener en a pris les dessins, les cotes, les poncifs, les estampages qui nous ont permis d'en opérer la restitution.

« En voyant cet ouvrage, écrit M. Wiener dans l'enthousiasme de sa découverte[1], on se rappelle la légende d'Atlas chargeant le monde sur ses épaules. Ce monde n'était pas encore

1. Ch. Wiener. *Pérou et Bolivie.*

le globe terrestre, dont l'existence dans l'imagination populaire date à peine de 1530, mais un monde qui avait son bon côté et son revers. Or, ce bloc de Concacha est un monde aussi, le monde incasique dans un vase immense, une de ces *ollas* dont nous connaissons tant de spécimens et de variétés. C'est la nature et l'art réunis : la montagne et la maison, le torrent et le canal d'irrigation, le lac et le bassin, le versant et l'escalier, le mamelon et le terre-plein, la gorge et le tunnel, la ***bocamina*** et le ***socabon***.

« C'est une œuvre de philosophe.

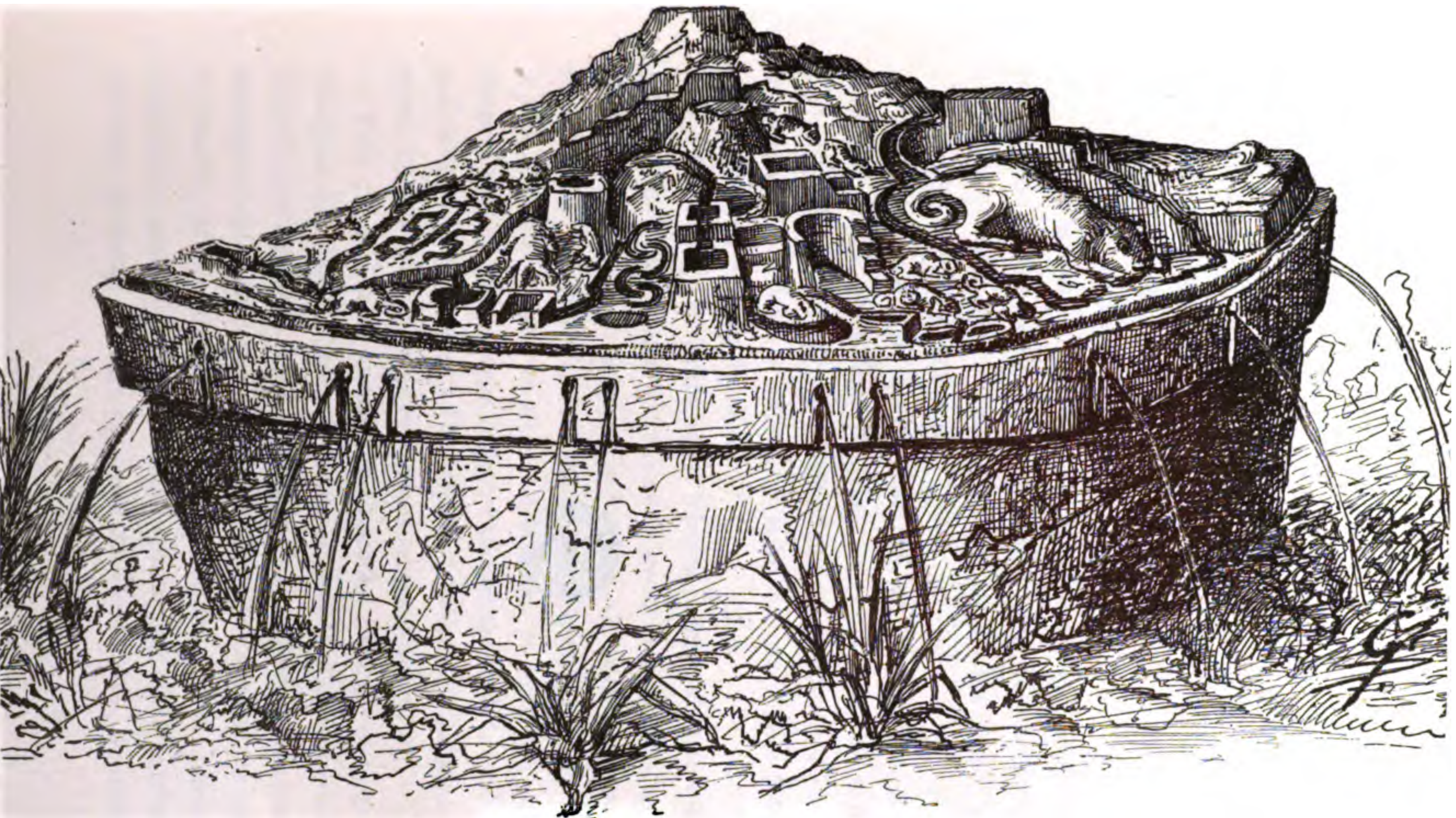
« Le penseur qui a conçu ce travail avait observé et compris la lutte du civilisateur indigène contre la nature rebelle.

« Il a compris la grandeur imposante de ces régions, et il a donné expression à cet ensemble de faits au moyen desquels l'industrie humaine a conquis d'immenses domaines inhospitaliers.

« Il nous montre cette fière Cordillère aux entrailles de feu, aux flancs ardents, à la crinière de neige, supportant depuis des siècles la loi du vainqueur.

« Il nous montre des torrents dévastateurs digués, domptés et prêtant des eaux, désormais inoffensives, aux cultures de l'indigène. Il nous montre le trône en granit du maître souverain de ces contrées, d'où ce grand mouvement de progrès est parti, d'où il s'est propagé.

« C'est l'œuvre d'un artiste sculpteur dont l'imagination présente le vrai sous des formes poétiques et pittoresques. Il aperçoit et représente, dans les contours capricieux de ces roches et de ces montagnes, des figures animales, des formes humaines ; sous l'effet de la couleur, des teintes vives de ces roches, il voit s'animer des êtres fantastiques.



Fontaine monolithe monumentale du palais de l'Inca (Saghuite) à Concacha, situé dans la province péruvienne de Abancay. Restituée par Emile-Soldi. d'après les études rapportées par M. Ch. Wiener. — Musée ethnographique du Trocadéro.

« Quand la brise passe par le chaume, c'est leur crinière qui se meut; lorsqu'aux rayons du soleil équatorial, les vapeurs blanches qui, pendant la nuit, reposent sur le froid versant, s'élèvent par bouffées, il pense voir sortir le souffle des narines de ces monstres gigantesques.

« Fils de la montagne, la Sierra inanimée se pénètre, dans son imagination, de ce souffle puissant de vie qui caractérise la nature pour celui qui, vivant toujours au milieu d'elle en comprend le mouvement éternel.

« C'est l'œuvre d'un maître dans son art, d'un maître qui aime son œuvre, qui veut qu'elle vive. La pluie aurait rongé ce bloc, mais il a su le disposer de telle façon que, loin de détruire la sculpture, elle lave et approprie le granit, qui résiste ainsi à toutes les intempéries du climat.

« Les canaux d'irrigation et les bassins permettent l'écoulement régulier des eaux; les plateaux, les terrasses, les terre-pleins, les sièges sont légèrement inclinés, de sorte que, peu d'instants après que la dernière goutte de pluie était tombée sur le bloc, la brise pouvait en sécher la surface, et l'eau n'a pas rongé la matière. N'est-ce pas là encore une imitation de la nature qui, sous les phénomènes de l'intempérie des éléments déchaînés, renaît rafraîchie avec une sève et une beauté nouvelles? »

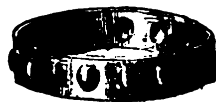
Telle qu'elle est, la fontaine de Concacha présente certainement une des idées les plus originales que l'on puisse mentionner dans l'histoire de l'art. Une reproduction si exacte de tous les éléments d'une contrée, en dehors de l'intérêt archéologique qui s'y attache, est un exemple unique dans la sculpture. Les Chinois seuls ont eu aussi l'idée de reproduire dans le jade ou la jadeïte, des vues générales de leurs pays ou de leurs villes, animées

tant par des animaux que par des figures humaines; mais les proportions de leurs sculptures sont extrêmement petites, le but en est inconnu ; tandis que le monolithe de Concacha, s'il est inférieur du côté de l'exécution, nous représente, par ses dimensions, un véritable monument, et nous montre, par son emploi utile, le goût ingénieux et même artistique des hommes qui l'ont exécuté malgré les difficultés de toutes sortes.





Vue de la salle péruvienne du musée ethnographique installé en janvier 1877 au Palais de l'Industrie. Le centre est occupé par la fontaine de Concacha. Au fond, la porte de Huanugo-Viego, les lions et les deux colosses en pierre tendre de Tiahuanaco.



BRACELET EN OR REPOUSSÉ.
(Réduction au tiers.)



CHAMPI
Hachette, péruvienne en bronze fondu.
(Réduction au tiers.)



MORTIER PÉRUVIEN EN MARBRE, NON TERMINÉ,
La cavité a été obtenue par une série de trous forés très près les uns des autres.

V

LA SCULPTURE EN MÉTAL

Les statuettes, et même les statues de grande dimension en or et en argent, étaient encore en plus grand honneur chez les Péruviens que chez les Mexicains; mais l'insatiable avidité des conquérants fut la principale cause de leur destruction, et les rares spécimens qui subsistent ne nous permettent guère de juger jusqu'à quel degré l'Amérique avait porté cette branche de l'art.



MÉTAL. — BOUCLE D'OREILLE EN OR
Provenant d'une statue en calcédoine. de forme isomètre, trouvée par Waldeck à Palenqué. Style de transition entre celui du Yucatan et celui de Palenqué, dont l'âge correspond au temps de l'érection des pyramides de Chisso, à Risi. Grav. extr. de l'*Encycl.* de Demmin.

Le phénomène constaté sur les terres classiques s'est produit au Pérou. Sans la découverte de Pompéï et d'Herculanum, on peut presque dire que nous n'aurions aucun bronze antique dans nos musées, tellement l'œuvre d'art coulée en métal est vouée par la rapacité humaine à une destruction inévitable. Pour

cent statues grecques en marbre, nous possédons à peine une statuette de bronze, et nous trouvons à peu près la même proportion en Amérique. Seulement deux ou trois beaux spécimens du musée de Naples, provenant d'Herculanum, peuvent nous donner l'idée de la finesse toute particulière, de la sécheresse voulue dans les détails, avec lesquels l'art romain a su caractériser la sculpture en métal.



MÉTAL. — BIJOU PÉRUVIEN EN OR

Au titre de quatorze carats, de la collection Galvez, dans laquelle il y en a dont les titres sont encore plus bas et ne représentent presque plus que du bronze et alliage d'or. *Encycl.* Demmin. — Ce dessin, comme tous les autres dessins de bijoux américains que nous donnons, a été exécuté, en 1873, par Waldeck, à l'âge de cent sept ans.

Nous savons d'une manière positive que la statue du dieu de la guerre qui ornait le grand temple de Mexico était revêtue d'un masque en or. Pedro de Cieca, au chapitre LIV de son livre, nous dit que, dans plusieurs maisons royales du Pérou, on trouvait des chefs-d'œuvre d'alliage de métaux d'or, d'argent et de plomb fondu. Le musée ethnographique offre en ce genre un petit monument précieux : c'est une sorte de hache très ornée, faite d'or et de cuivre, où chaque métal se succède par bandes ouvragées, d'une couleur différente et d'un goût parfait. Dans la même salle, une vitrine, qui ne contient que des objets d'or et d'argent, nous montre des couronnes dont l'ornementation consiste en rondelles mobiles rappelant des rangées de sequins, dans le goût de l'Orient. A côté de vases d'or aux lames très minces, enrichies de petits bas-reliefs estampés, se trouve un groupe

en argent qui se compose d'une idole ayant à ses côtés deux petits Indiens lui offrant des sacrifices. L'idole est bossue, mais ce défaut n'est pas particulier à ce petit groupe, et semble avoir été une habitude des sculpteurs sur métaux.



ORNEMENT DE COLLIER MEXICAIN EN FORME DE GRENOUILLE, OR FIN (XVe siècle).
Collect. Waldeck. Grav. extr. de *Demmin.*

Si les œuvres importantes nous manquent pour qu'il nous soit fourni une vue suffisante des produits en métal de l'Amérique et que nous soyons édifiés sur leur valeur, il nous reste du moins quelques descriptions des *conquistadores*, descriptions enthousiastes, mais très claires, se rapportant principalement à ces jardins d'or, dont l'idée semble avoir été autant dans le goût du Mexique que dans celui du Pérou[1]. Par ces descriptions, nous pouvons donner une idée de la richesse tout occidentale de ces productions et de l'imagination qui les a fait éclore.



BIJOUX DE COLLIER EN PIERRE DE TOUCHE

Représentant un jeune ourson. L'œil est figuré par un rubis iucrusté. Collect. Waldeck. *Demmin.*

Nous laissons la parole pour le Pérou aux *Commentario reales* de Garcilaso de la Vega, Indien qui, par sa mère, appartenait à la famille des Incas. Les Espagnols l'emmenèrent en Europe lorsqu'il eut atteint sa vingtième année, craignant peut-être sa présence et son influence sur les indigènes du Pérou. Cet exil nous a valu le meilleur ouvrage que l'on puisse consulter sur l'histoire et la

1. Place, dans ses excavations à Ninive, a découvert les restes de plusieurs palmiers en métal plaqué de minces feuilles d'or. Ces palmiers se dressaient jadis au sommet du mur de briques émaillées du harem.

civilisation péruvienne sous les derniers Incas. Pour le Mexique, nous nous contenterons d'un court extrait d'une lettre de Cortez à Charles-Quint. Ces relations, le lecteur sera sûrement de notre avis, sont comme le récit d'une promenade enchantée qu'il ne nous est plus donné de suivre que par l'imagination et de ne restituer qu'en rêve.



MÉTAL. — FIGURINE EN ARGENT, GRANDEUR D'EXÉCUTION.

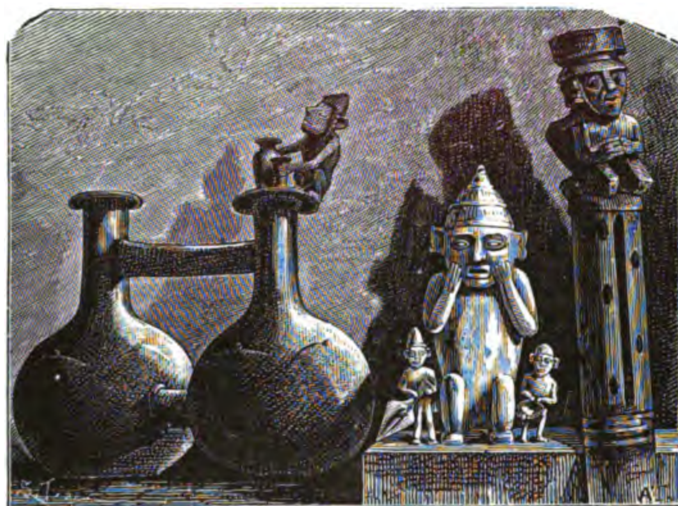
Travail péruvien. Peut-être un facteur, sonnette en main. Institution qui remonte au Pérou du temps de Manco-Capac. — Grav. extr. de *Demmin*.

Garcilaso, dans le livre III, chapitre XXIV, intitulé : ***Du Jardin d'or et des autres richesses du Temple, à l'imitation desquelles il y avait plusieurs grands trésors dans cet empire***, dit textuellement ceci :

« Le jardin, qui sert maintenant à donner des herbes à ceux du couvent, était, au temps des Incas, tout d'or et d'argent, comme ceux qui se voyaient dans les palais de leurs rois, où il y avait quantité d'herbes et d'arbres de diverses sortes, comme aussi plusieurs animaux, grands et petits, sauvages et apprivoisés, sans y comprendre les couleuvres, les lézards, les limaçons et autres reptiles. Là même, étaient représentés naturellement et mis à leur place, selon la nature de chaque chose, des papillons et des oiseaux de toutes les formes, pour l'embellissement de ce lieu.

« Avec cela il y avait un grand champ semé de maïs, de quina et d'autres légumes. Là même se voyaient des arbres dont les fruits étaient tout en or et en argent, faits au naturel.

J'omets qu'en la maison du roi il y avait des lingots d'or et d'argent amoncelés les uns sur les autres, comme si c'eût été du bois, et, pareillement, de grandes figures d'hommes, de femmes et d'enfants, comme aussi plusieurs greniers qu'ils appelèrent *purna*, dont les grains étaient d'or pur, le tout pour l'ornement et pour une plus grande majesté de la maison du Soleil, le dieu. Car, à toutes ces fêtes principales que l'on célébrait chaque année, on lui offrait une grande quantité d'or et d'argent, qu'ils



MÉTAL. — VASE DOUBLE (SILVADORES; VASE SIFFLANT) ET PETIT GROUPE EN ARGENT.
Musée etnogr. du Trocadéro.

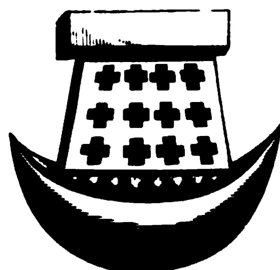
employaient à l'embellissement de sa maison, et pour cela ils inventaient tous les jours de nouvelles magnificences. »

Enfin, Garcilaso nous dit que, jusqu'aux ustensiles de cuisine et de jardinage, tout était en or et en argent.

Fernand Cortez, dans la lettre où il donne à Charles-Quint l'énumération des présents qu'il reçut du malheureux Montézuma, à la suite de l'hommage forcé de ce souverain au roi

d'Espagne, ajoute les éloges suivants à l'adresse des orfèvres de Tenochtitlan :

« Outre une grande masse d'or et d'argent, on me présenta, dit-il, des ouvrages d'orfèvrerie et de bijouterie si précieux, que, ne voulant pas les laisser fondre, j'en séparai pour plus de cent mille ducats, afin de les offrir à Votre Altesse Impériale. Ces objets étaient de la plus grande beauté, et je doute qu'aucun prince de la terre en ait jamais possédé de semblables. Afin que Votre Altesse ne puisse croire que j'avance des choses fabuleuses, j'ajoute que tout ce que produisent la terre et l'eau, et dont Montezuma pouvait avoir connaissance, il l'avait fait imiter en or et en argent, en pierres fines et en plumes d'oiseaux, et le tout dans une perfection si grande que l'on croyait voir les objets mêmes. Quoiqu'il m'en eût donné une grande partie pour Votre Altesse, je fis exécuter par les naturels plusieurs autres ouvrages d'orfèvrerie en or d'après les dessins que je leur fis remettre, tels qu'images de saints, crucifix, médailles et colliers. Comme le *quint* ou le droit sur l'argent payé à Votre Altesse se montait à plus de cent marcs, j'ordonnai que les orfèvres indigents les convertissent en plats de diverses grandeurs, en cuillers, en tasses et autres vases à boire. Tous ces ouvrages furent imités avec la plus grande exactitude. »



MÉTAL. — BIJOU PECTORAL EN OR FIN, DE 10 CENT. DE HAUTEUR.
Distinction militaire (?).
Demmin.

Garcilaso, dans un autre chapitre[1], nous montre combien l'outillage des artisans indiens était primitif ; ainsi il nous assure que les forgerons ne savaient pas faire de marteaux, ni les

1. Livre II, chapitre XXXVII.

emmancher, et usaient en leur place d'outils faits d'un alliage de cuivre et de laiton. Ces outils étaient carrés, de toute grandeur, et variés de forme, suivant le travail. Ils les tenaient à la main et en frappaient à force de bras les matières qu'ils avaient à mettre en œuvre. Ils ne savaient faire ni limes, ni burins, ni même de soufflets propres à la forge, car pour fondre ils soufflaient dans des tuyaux de cuivre de différentes longueurs, qui se rétrécissaient par l'un des bouts où ils ne laissaient qu'un petit trou, afin que le souffle en sortît plus fort. Alors, pendant dix ou douze jours, ils se tenaient autour du feu, soufflant à pleine bouche dans leurs tuyaux, et comme ils ne connaissaient ni les pincettes, ni les tenailles pour retirer le métal, ils le faisaient avec un bâton de cuivre et le jetaient sur un monceau de terre humectée où ils le remuaient jusqu'à ce qu'il fût refroidi. Toutes ces opérations avaient lieu sur la place publique, pour que la fumée des métaux ne fût pas nuisible à la santé des travailleurs.

Enfin, le même auteur, quand il nous parle de la vie des fondeurs d'or, d'argent et de cuivre, assure que l'Inca et les Curacas (les seigneurs), ayant suffisamment de ces métaux, laissaient peu à peu perdre les mines et l'art de les travailler. Les mineurs étaient entretenus par eux, mais en échange ils leur devaient deux mois de travail[1].

Combien ont dû être brillantes ces civilisations, où l'or, l'argent et le cuivre, couvrant de leur reflet les statues et même les murs du palais, luttaient, jusque dans des jardins d'or, avec la nature, se mariaient avec les tissus de plumes multicolores, avec le chatoiement des pierreries et la splendeur des mosaïques! Quand on songe à l'enchantement et à l'effet que produisit l'art

1. GARCILASO. Livre V, chapitre XIII.

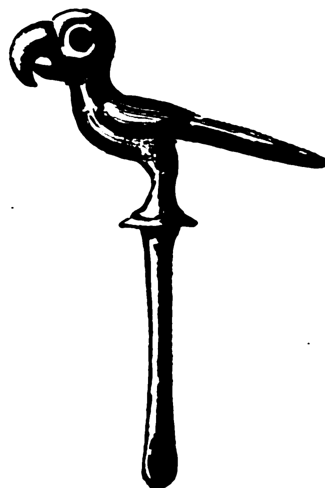


VASE EN ARGENT REPOUSSÉ
(Réd. au sixième)
Trouvé à Ancon.

de ces contrées sur les Espagnols de la Renaissance, sur les contemporains d'une des époques les plus brillantes et les plus artistiques que l'Europe ait possédées, on peut croire que, s'il nous était donné de la bien connaître, nous serions non moins étonnés que les Espagnols ne le furent de cet « art fabuleux », suivant l'expression de Cortez, et qu'il servirait de modèle, même aujourd'hui, à nos bijoutiers, joailliers et orfèvres, toujours en quête de nouveauté.



CISEAU PÉRUVIEN EN BRONZE
(Réd. au tiers).



CURE OREILLE EN ARGENT
PERROQUET MILITAIRE
(*Ara militaris*). Grandeur naturelle.
Art péruvien.
Musée ethn. du Trocadéro.



BOIS. — SIÈGE PÉRUVIEN ANCIEN SCULPTÉ DANS UN TRONC D MAGUEY.
Musée ethnographique du Trocadéro. — Grav. extr. de *La Nature*.

VI

SCULPTURE SUR BOIS ET FIGURES EN CHIFFONS



IL ne nous est guère parvenu d'Amérique de grandes sculptures sur bois. Et pourtant, nous en sommes certain, le Mexique comme le Pérou ont produit en bois des œuvres nombreuses. Le musée ethnographique en possède quelques spécimens importants. Citons un siège, sorte de plateau soutenu par deux lions (voir la gravure), un plat sur des pieds très simples en bois de fer, un vase richement décoré de couleurs qui remplissent encore aujourd'hui la majeure partie des dessins que l'artiste a creusés dans le bois; enfin de grandes et de petites idoles, des cannes, des bâtons de commandement et des armes. La fragilité, jointe à l'usage auquel la plupart étaient consacrées, est la cause probable de la rareté des sculptures sur bois.



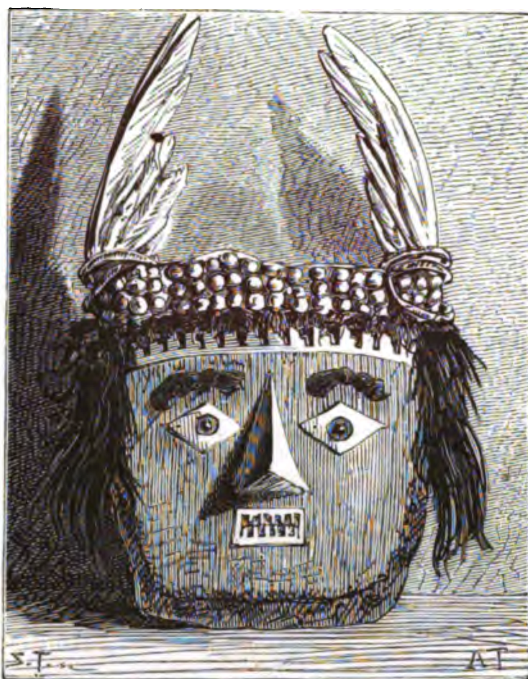
GUERRIER
Sculpté sur la partie supérieure d'un bâton de commandement. Bois de *pisonay*. Iles Lobos. Christy-Museum.

Au Mexique, à la mort des grands personnages, on faisait des statues de bois pour les représenter dans les funérailles, comme au moyen âge on le pratiquait en Europe. Celles-ci étaient coloriées, revêtues d'ornements et étendues sur un lit de repos, un faucon, symbole de l'âme, entre les deux épaules. Les Indiens du Pérou faisaient de même dans cette occasion. Pacha-Camac était représenté par un tronc d'arbre. Souvent on plaçait ces idoles sur de grands coussins richement brodés. Généralement, le bois employé était très léger. On l'habillait enfin avec des étoffes de fine laine de mouton. Un manteau, une tiare, des bijoux, des vases posés à ses côtés, des armes placées dans la main, complétaient sa toilette et son attirail.

Ce goût pour le harnachement s'est conservé jusqu'à nos jours dans ces contrées où la mode espagnole de surcharger les madones de mille objets précieux a été exagérée à un tel degré que l'Européen ne peut guère s'en faire une idée exacte.

Il nous semble voir d'ici cet artiste primitif introduisant un coin dans la fissure d'un tronc d'arbre, et, après avoir obtenu une longue éclisse, l'équarrissant, creusant une forte entaille aux deux tiers de sa hauteur pour indiquer le cou, le tout exécuté à l'aide d'outils en cuivre pour les bois tendres, ou de haches d'obsidienne et de fragments de quartz pour les bois durs. Il arrondit les formes, indique les principales divisions de la tête, polit la surface de la statuette par le frottement, et, cette partie du travail terminée, prépare les couleurs avec lesquelles il compte l'animer et l'embellir. Voici le noir produit par la fumée de résine, la suie huileuse ou des tiges noires végétales. Voici l'ocre rouge et l'ocre jaune qu'il gratte sur les flancs de la Cordillère ; voici le blanc de calcaire qu'il mélange

ainsi que les autres couleurs avec les résines gommeuses. Ces divers tons lui suffisent, et, au bout de quelques minutes, notre artiste a produit une de ces belles marionnettes enfantines, qui, malheureusement, malgré leur air sombre et farouche, ne feraient plus peur aujourd'hui, même à nos enfants. N'oublions



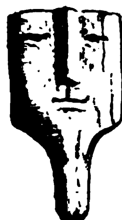
CHIFFONS. — TÊTE POSTICHE EN TISSU REMBOURRÉ D'ALGUES ET EN ARGENT REPOUSSÉ.
Art Péruvien. — Grav. extr. de *La Nature.*

pas qu'autour de nous, dans nos campagnes, nous pourrions trouver mainte et mainte image de saint, ou vierge noire, aussi laide et tout aussi adorée que le fut ce polichinelle divin !

Ces espèces de marionnettes si barbares, si risibles nous amènent à parler de productions encore plus grotesques, car la chose est possible, comme on va en juger.

On peut voir au musée ethnographique rangés dans des

panoplies ou placés près des momies, des spécimens d'un art unique, particulier au Pérou, si l'on peut appeler art de telles productions. C'est celui qui consiste à former en étoffes, et à l'aide de coussins, des espèces de grosses têtes de poupées, destinées à être placées dans les tombeaux, sur les momies auxquelles elles devaient donner un aspect vivant et terrible. Rien n'est plus grotesque que ces fantoches de chiffons, formés, comme nous venons de le dire, d'un coussin, sur lequel deux plaques de nacre figurent les yeux, et deux boutons la prunelle. Des dents découpées dans l'argent sont rangées à la place de la bouche. Le nez est figuré par une petite pyramide en os ou en bois. Des plumes et des ailes d'oiseaux forment un diadème. Le tout, placé sur le mort dans une sombre niche, est tellement barbare et épouvantable que le cadavre semble être effrayé de lui-même et de l'obscurité à laquelle il est destiné !



TÊTE POSTICHE DE MOMIE PÉRUVIENNE
EN BOIS LE *Pisonay*.
Peint à l'ocre rouge (Réduction au dixième).



VII

LA TERRE CUITE. — LES VASES

C'est par les productions en terre cuite que nous sommes le mieux à même, actuellement en Europe, d'apprécier le sens artistique des anciens habitants de l'Amérique, ainsi que le degré auquel, dans cette partie de l'art, on était arrivé chez eux. D'Orbigny après avoir dit que les Péruviens n'avaient pas fait de progrès dans la sculpture, ajoute que leurs vases, ceux qu'on a retrouvés dans les ruines ou dans les tombeaux, feraient penser le contraire. « On s'étonne, dit-il, de trouver dans ces vases des figures qui annoncent l'entente du dessin, un degré réellement extraordinaire de vérité, de perfection, de finesse dans les traits. » Rien n'est plus juste, et l'on a pu s'en assurer aussi bien au Champ-de-Mars qu'au Trocadéro, où se trouvaient non seulement des vases de toutes dimensions, mais aussi des petites têtes, des statuettes ou petites idoles sacrées, enfin toutes les espèces d'*ex-voto* en terre cuite apportées probablement par les pèlerins qui visitaient les lieux de dévotion.

M. Wiener, dans une de ses plus intéressantes conférences

au musée, faisait remarquer avec raison qu'il n'y a pas une des créations naturelles animées ou inanimées que les Américains n'aient représentée, modelée en terre cuite. Nous paraîtrons certainement enthousiaste de parti pris quand nous déclarerons qu'aucun peuple au monde ne nous semble avoir poussé aussi



TERRE CUITE. — VASE TROUVÉ A SANTA. — CHASSEUR DE VIGOGNE. RÉDUCTION A MOITIÉ.
Gravure extraite de *La Nature.*

loin qu'eux la céramique, au point de vue de la diversité et de l'imagination des sujets. Cependant, nous n'exagérons rien. Et tous ceux qui jetteront seulement un coup d'œil sur les mille vases exposés dans les vitrines du musée ethnographique ne manqueront pas de remarquer cette variété vraiment inouïe de la

céramique péruvienne, passant des formes les plus simples aux plus étranges, des plus élégantes aux plus imprévues; tel vase



TERRE CUITE. — Vase trouvé dans une grotte dans les roches S.-E. de San-Sébastian. Terre cuite brune, dessins noirs. Réduction au dixième. — Gravure extraite de la Revue l'*Art*.

imitant le fruit dont il renferme le suc, tel autre les traits du buveur lui-même dans la pose de l'ivresse la plus complète et la mieux observée.

Certainement la Grèce épure infiniment mieux la forme et le détail; mais elle ne dépasse pas la beauté de ce vase (voir la gravure ci-jointe), où seule, une petite tête, placée près du goulot, forme une tache, incorrection typique, qui dénonce son origine. Le Japon et la Chine n'ont pas poussé plus loin la variété et l'étrangeté que les artistes de l'ancienne Amérique dans les séries de vases ornés de groupes ou de figures humaines [1].

Ici le vase est formé par un masque d'Indien, très bien modelé, des mieux réussis comme type, véritable et excellent portrait, peut-être de son propriétaire; là il emprunte les traits d'une femme allaitant son enfant ; ailleurs deux guerriers se combattent, un berger garde son troupeau; l'Inca a réuni son conseil sur le sommet d'un autre vase, etc.

Le règne végétal et le règne animal à leur tour sont mis à contribution. Les vases affectent tantôt la forme du fruit dont ils contiendront la liqueur, que cette forme soit laide ou mal commode, tantôt celle du mollusque, du poisson, de l'oiseau ou du quadrupède. Les procédés de l'estampage sont souvent mis à contribution pour obtenir plus de vérité et d'exactitude, grande préoccupation artistique de l'Indien. Enfin, hommes, bêtes et plantes se mélangent et composent de véritables groupes rondes-bosses dans lesquels se retrouve toujours le principe du vase, souvent, il est vrai, sous une forme très excentrique. Parfois la scène est représentée en bas-relief méplat à la manière étrusque ; et certaines caricatures, quelques sujets grotesques et principalement des scènes de chasse, rappellent tout à fait le caractère et

1. L'assertion que les Indiens ont possédé le tour à potier nous paraît douteuse; c'est aussi l'opinion de M. Angrand.

présentent les défauts que nous constatons dans les œuvres primitives qui décorent les tombeaux aux environs de Pérouse et de Velletri.

Nous ne nous appesantirons pas sur les effets naïfs que produit l'eau versée dans les *silvadores*, vases doubles, où, par un système de sifflet plus ou moins aigu, le liquide reproduit plus ou moins bien le chant d'un oiseau posé sur le col du vase, ou les cris de joie d'un petit Indien, accroupi sur l'ouverture, qui semble s'humecter de la *chicha* ou bière sacrée; mais nous ferons remarquer la finesse de la décoration du grand vase et cette élégance dont quelques spécimens en ce genre ont tellement frappé les archéologues, qu'ils sont partis de cette supériorité et de ces rapports de la céramique américaine avec celle de la Grèce pour affirmer que les premières populations qui ont peuplé le Nouveau Monde devaient avoir une origine gréco-asiatique.

Grâce à M. Pinart nous pouvons étudier la plus belle série de statuettes et de masques de terre cuite américaine que nous connaissions. Ces masques et ces statuettes sont mexicains. Ce sont tantôt les divinités, formées des plus étranges allégories, qui se succèdent dans les vitrines; ci *Tezcatlipoca*, le dieu créateur, revêtu de la dépouille d'un oiseau, *Ixcuina* tenant un enfant dans ses bras, *Quetzalcoatl*, le dieu de l'air, le redoutable *Huitzilopochtli*, probablement le diminutif de la célèbre statue de Mexico, auquel tant de victimes humaines et de compagnons de Cortez furent sacrifiés; là de petites réductions de temples ou téocallis, tous monuments ou fétiches grossiers, plus intéressants comme symbolisme que comme art, aucun de ces monuments ne pouvant être considéré comme un exemplaire de choix.

Il en est tout autrement d'une petite série de masques du Yucatan, terre cuite de l'art toltèque, de cette civilisation antérieure et supérieure, qui, ne s'égarant jamais dans le goût bizarre et le symbolisme surchargé des Mexicains, a pu ainsi étudier la nature avec plus de soin que les Péruviens. Ici une comparaison va parfaitement nous édifier. Sur la muraille sont



TERRE CUITE. — TÊTE DE JEUNE FILLE. — ANCIEN ART TOLTÈQUE.

Terre cuite appartenant à M. Fillon. — Grav. extr. de *L'Art ancien à l'Exposition universelle de 1878*. Quantin, édit.

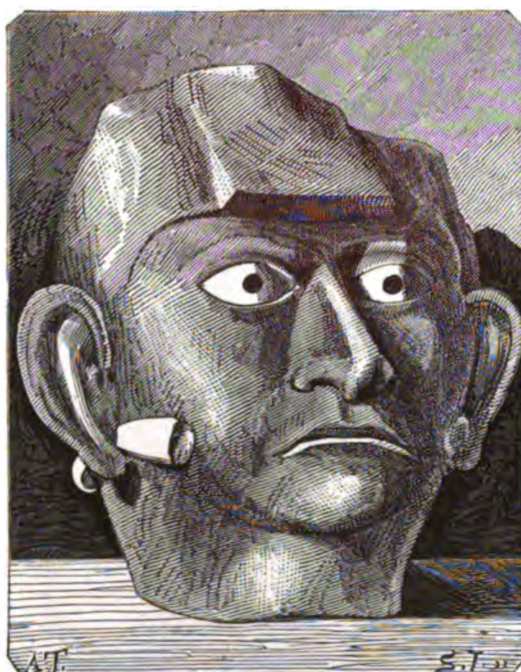
placés des masques en pierre fine et en pierre dure, grossières empreintes de la nature, alourdies par le travail de la pierre; à côté, des masques, en terre cuite, sourient, vivent, sont modelés avec un tel soin, une telle expression, que le sang paraît circuler dans leurs veines frémissantes, l'œil pétille, la paupière va s'abaisser, le rire éclater.

La technique des terres cuites péruviennes est admirable ; les vases sont d'une finesse d'argile et d'une légèreté vraiment



TERRE CUITE. — VASES PERUVIENS — Musée ethnographique du Trocadéro. — Série de poissons.

extraordinaires. Si les sujets n'ont pas été estampés sur nature ils le sont sur un modèle préalablement exécuté en terre cuite ou dans la pierre tendre. Pas un vase (et ceci est à la lettre) ne ressemble à l'autre ; aucun exemple de la production fatigante d'un même type, si commune dans les arts anciens de nos



TERRE CUITE. — BUSTE COULEUR BRUN DE SIENNE
Trouvé à Santa. — Gravure extraite de *La Nature*.

civilisations dites classiques, et surtout dans les œuvres modernes. A l'heure actuelle nous sommes condamnés à retrouver continuellement sur nos tables, la même bouteille, dont la forme est l'étiquette obligatoire de tels vins ; nos plats ont perdu, depuis plus d'un siècle, la couleur et la fantaisie. Chez l'Américain, au contraire, la céramique montre une prodigalité de

pensée et d'imagination à laquelle nous n'avons jamais été habitués.

Malheureusement on ne peut passer sous silence la faiblesse et les mauvaises qualités de la patine. Jamais vous ne trouvez chez les Américains les beaux et riches décors orientaux qui font de chaque vase une corolle multicolore et le vernis de ces vases n'a jamais d'éclat.



PROFIL D'UN MASQUE TOLTÈQUE.
Musée ethnographique.



STUC. — BAS-RELIEF DES RUINES DU PALAIS DE HUEHUELLAPATLAN, PRÈS PALENQUÉ.
La figure paraît représenter un roi, sinon une divinité, et a de la ressemblance, sous divers rapports, avec le dieu Bouddha des Indous, qui montre également la jambe gauche pliée sous lui.

VIII

LA PIERRE TENDRE, LE STUC ET LE MAIS, LA PEINTURE ET LE TISSAGE

ous nous rappelons avoir fait partie, il y a seulement six années, de la foule qui se pressait, à l'Exposition des Beaux-Arts, devant un petit tableau, sujet mythologique, sous lequel se trouvait une pancarte portant ces mots : *Loisirs d'un*

centenaire. C'était surtout cet avis qui attirait l'attention, car la peinture elle-même faisait un effet des plus étranges, non par une absence absolue de mérite, mais par l'allure froide, le faire sec, les contours découpés qui caractérisaient jadis l'école académique, et dont le goût en retard contrastait étrangement avec la peinture ébauchée et par touches, seule goûtée aujourd'hui. Quand, quelques mois après, l'auteur, M. de Waldeck, mourait, une courte notice dans les journaux fit savoir qu'un peintre, âgé de cent quinze ans, venait de s'éteindre et ce fut la seule remarque que la presse crut devoir faire à cette occasion. On oubliait que le centenaire avait un meilleur titre que son grand âge à la sympathie du public; c'était d'avoir courageusement, au prix de mille dangers, arraché au temps et à la superstition les merveilles de la civilisation yucatèque.

Nous savons aujourd'hui que dans l'ouvrage publié par cet artiste, l'influence classique a embelli peut-être inconsciemment les sculptures du Yucatan, si bien que, sans avoir ni menti ni inventé, Waldeck nous soumet bien des contre-vérités. Il s'est trouvé marquer le passage de l'américanisme conventionnel à l'américanisme vrai et sincère, la transition entre l'Amérique de Chateaubriand et celle que la science moderne reconstitue avec tant d'efforts et de sincérité.

La collection de M. Pinart ne contient pas de sculpture en plâtre ni en stuc de Palenqué, mais elle nous montre dans une vitrine un spécimen de cet art palenquéen ou plutôt toltèque : c'est une petite plaque de pierre sur laquelle est sculpté un Indien richement orné qui présente une offrande à une divinité. Cette sculpture est médiocre et ne correspond pas le moins du monde à la haute idée que nous avons de l'art toltè-

que; mais ce monument quoique dans le style des bas-reliefs de Huehuellapatlan, leur est naturellement inférieur, car les plus beaux bas-reliefs de cette contrée sont exécutés dans le stuc, matière souple, facile à travailler, formée de chaux mélangée de poussière de marbre ou de pierres de toute nature. On ne mélange la poudre de chaux et de pierre avec l'eau qu'au moment où l'on est prêt à travailler. Quand le stuc est pâteux, on peut l'appliquer et le modeler sur place avec les doigts ou un ébauchoir de bois sans plus de difficulté que la terre glaise ordinaire, et même les grandes surfaces peuvent être lissées avec de simples tampons mouillés un peu rudes.

Plus loin nous nous trouvons en présence d'une statuette en graines de maïs, très probablement analogue à celle du dieu Huitzilopochtli, que les prêtres exécutaient de grandeur naturelle et qui était adorée le jour de la grande fête par le roi et toute la nation. Elle était composée de farine de maïs et de fruits mêlés avec le sang d'enfants que l'on immolait à cette occasion. D'après quelques historiens, elle était massée sur une armature de bois; l'ensemble, une fois séché, pesait fort peu et pouvait être porté, après un mois de danses et de sacrifices humains, au milieu de la grande salle du temple; là, un prêtre lui tirait une flèche à la place du cœur, et tous s'écriaient à la fois: « Le dieu est mort! » Alors la statue était brisée, et ses morceaux étaient envoyés dans toutes les parties du royaume, de sorte que tous les habitants pouvaient communier en mangeant une portion de l'idole sacrée. Dans la collection de M. Wiener, nous avons trouvé quatre vases représentant des divinités de maïs provenant de Santa. Ceux-ci posés dans les tombeaux, remplaçaient le maïs lui-même par une représentation analogue en

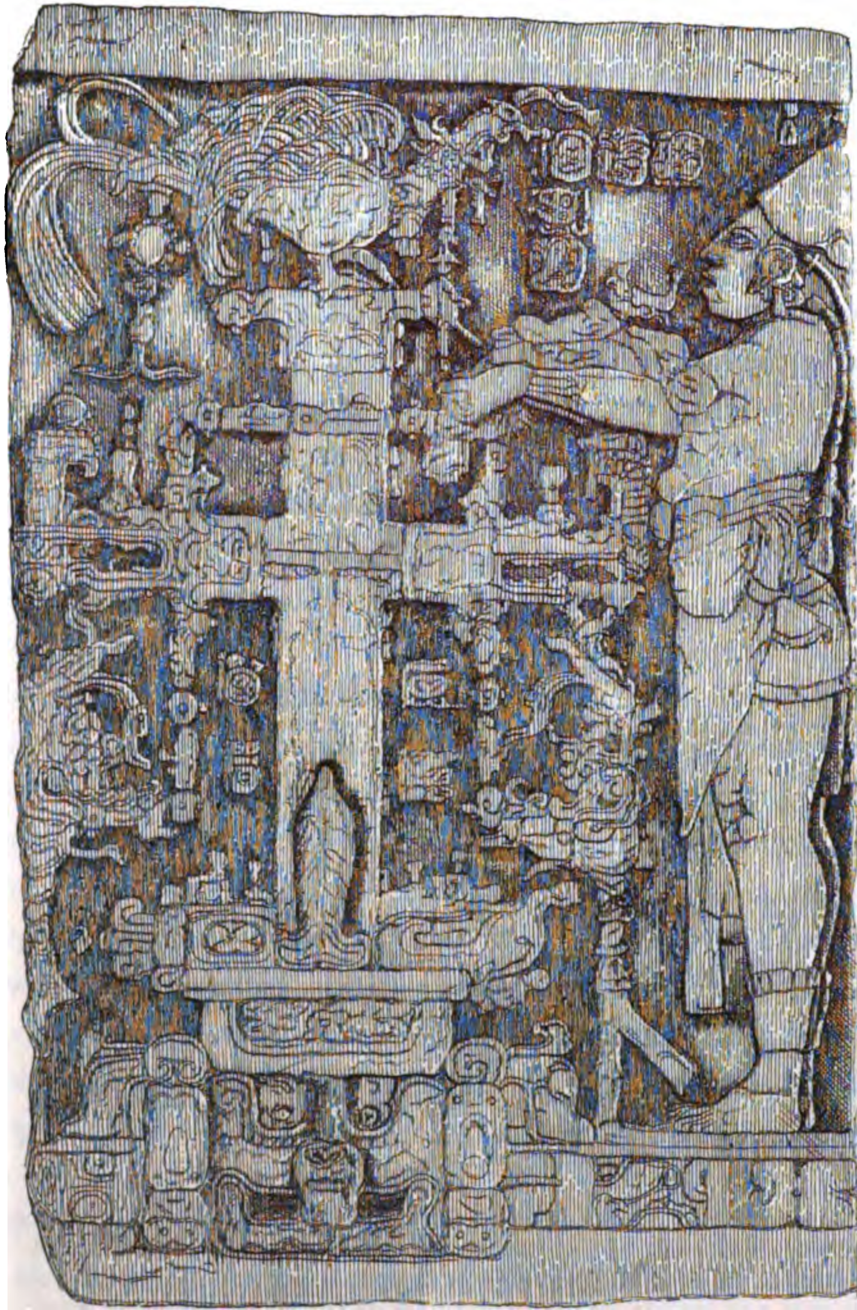
pierre dure et en basalte. M. Pinart en a rapporté également deux spécimens.

La comparaison des sculptures du Pérou et du Mexique permet de bien juger les différences totales, le contraste qui existe entre l'art de ces deux contrées. Comme l'a fort bien remarqué M. Wiener, les Péruviens de l'époque des Incas n'ont pas eu de tendance au colossal; esprits de taille moyenne, ils ont exactement approprié leurs œuvres à leurs besoins: la porte est juste assez haute pour donner accès dans la chambre, la statue pour s'adosser au mur, le vase pour servir et orner la table. En revanche, ils veulent tout s'assimiler, tout imiter, depuis le pic de la Cordillère jusqu'au crustacé de la côte du Pacifique ; ainsi que nous l'avons dit, l'homme, la bête, le fruit, la création entière y passent.

Dans leurs grandes sculptures, la tête est généralement exagérée relativement au corps, le nez est plat et épaté, les lèvres sont épaisses, l'ensemble du visage a un air hébété.

L'exubérance de détails est le principal caractère de l'art produit par la civilisation mexicaine ; certainement la contrée qu'habitaient les races Mayas n'a pas été sans influence sur leur esprit. Dans ces riches vallées, où la nature des tropiques déploie une prodigieuse fécondité et qui sont bordées de tous côtés par des amoncellements de collines boisées, renfermant toutes les essences de végétaux, et dominées par des groupes de volcans, l'air est rempli de mille variétés d'oiseaux aux riches plumages, d'insectes phosphorescents.

L'Indien a dû animer et parer ses divinités, comme il se parait lui-même, de mille ornements à l'aide desquels il pût lutter de splendeur et d'éclat avec la nature qui l'envi-



BAS-RELIEF DE PALENQUÉ DIT DE LA CROIX.
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

ronnait; aussi se parait-il de magnifiques colliers, de bracelets, de boucles d'oreilles, taillés de préférence, malgré leur dureté, dans l'émeraude, l'aventurine et les pierres dont la couleur ou l'éclat est en accord avec la nature qui les entoure.

L'Aztèque ne taille pas une pierre dure simplement pour ses qualités d'éternité, comme le fait l'Égyptien, mais plutôt comme l'Indou, pour son éclat et sa beauté. Dans ce pays ensoleillé, si monté de tons, on admet l'éblouissante invention des tableaux produits par le tissage des plumes multicolores des merveilleux oiseaux de l'Amérique du Sud, tableaux enchanteurs dont l'art s'est malheureusement perdu avec les anciennes civilisations de ces contrées[1].

Rien ne nous est parvenu, il est donc difficile de juger la peinture du Pérou et celle du Mexique au musée ethnographique; un seul fac-similé d'une décoration en stuc de *la Forteresse de Paramonga* permet d'apprécier celle du Pérou. Elle se caractérise par des tons plats et peu de couleurs; celles-ci, comme le jaune cru et le rouge, forment des oppositions violentes sans qu'aucune nuance intermédiaire n'en vienne éteindre ou atténuer l'éclat tranchant. M. Wiener suppose que ce goût pour les tons crus provient principalement de l'impression produite par la nature des Andes. « Souvent, dit-il, si l'on reproduisait en Europe, dans un tableau, les teintes d'une coupe de montagne de la Cordillère produite par quelque

1. Dans la province de Santa Catarina au Brésil il existe une véritable industrie nationale qui transforme en fleurs charmantes, en tissus, etc., les plumes des oiseaux de ce pays. Un fait analogue se produit aussi actuellement en Bolivie. Ce pays a exposé au Champ-de-Mars, des cache-nez, des bonnets et même des *gants* en plumes d'oies sauvages. Voir à ce propos l'intéressant travail de M. Ferdinand Denis : *l'Arte plumaria*.

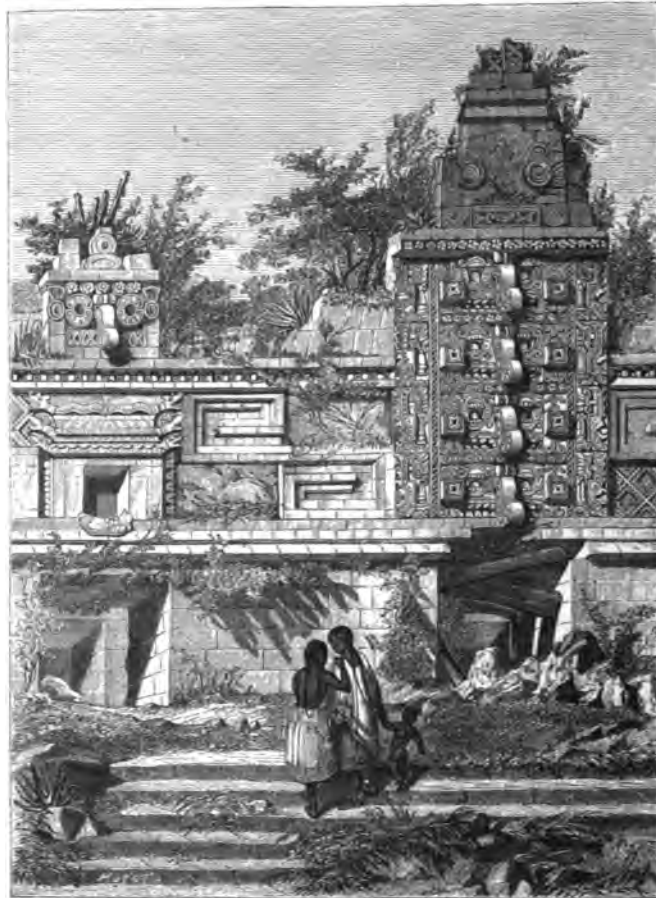
cataclysme, avec la vérité absolue des couleurs, on croirait à un mensonge. Les oxydes de fer et de cuivre, les terres argileuses, les schistes, les ardoises, les quartz forment des lignes et des couleurs tellement tranchées, qu'on dirait volontiers qu'ils ont été peints à l'imitation de l'arc-en-ciel. »

On ne peut avoir une idée de ce que pouvait être la peinture en Amérique, qu'en étudiant les tissus qui, heureusement, occupent une grande place dans les collections américaines du musée ; l'originalité de leur dessin et celle du travail, les costumes anciens placés sur des mannequins comme celui du chasseur à la sarbacane, demanderaient un examen spécial et détaillé auquel nous ne pouvons nous livrer.

En général, les dessins des tissus américains offrent des représentations plates, sans arbres, ni perspective. Les figures humaines s'y retrouvent, le plus souvent, dans une forme conventionnelle, anguleuse, et la répétition algébrique des mêmes types ainsi simplifiés fait ressembler les personnages placés les uns après les autres sur les tissus, à des arabesques ou à des méandres dans lesquels il est difficile de retrouver un sentiment quelconque de la nature ; mais la disposition régulière, bien pondérée, et l'effet décoratif des trois ou des quatre couleurs simples, les seules employées, donnent à la pièce d'étoffe ainsi décorée un ensemble franc de tons et de dessin, bien supérieur comme impression au décor mièvre, petit et trop soigné, par conséquent sans effet, qui constitue l'art ou plutôt l'industrie du tissage moderne.

La destruction de l'art mexicain, ses causes, la fureur avec laquelle elle a été exécutée, ne sont pas sans présenter une analogie étrange avec celles qui amenèrent la ruine de l'Égypte

pharaonique ; remplacez l'évêque Théophile par l'inquisiteur Torquemada, et vous constaterez que ce dernier a accompli aussi largement que son coreligionnaire l'œuvre de destruction. Hasard curieux ! Torquemada porte au même chiffre que celui



PALAIS DE MITLA. YUCATAN.
Gravure extraite du *Dictionnaire de l'architecture*, par L. Bosc.

des monuments égyptiens renversés par Théophile, les temples, les autels, les idoles que possédait le Mexique, avant l'arrivée des *Conquistadores*. Jumarragua, le premier évêque de Mexico, déclare que dans l'espace de huit ans, les seuls franciscains ont

été : « *assez heureux* » pour en détruire plus de vingt mille. Actes abominables, accomplis malheureusement dans les temps les plus éloignés comme dans ceux les plus rapprochés de nous, par toutes les religions, par tous les partis politiques, par toutes les nations, même par celles qui se prétendent, actuellement, à la tête de la civilisation !

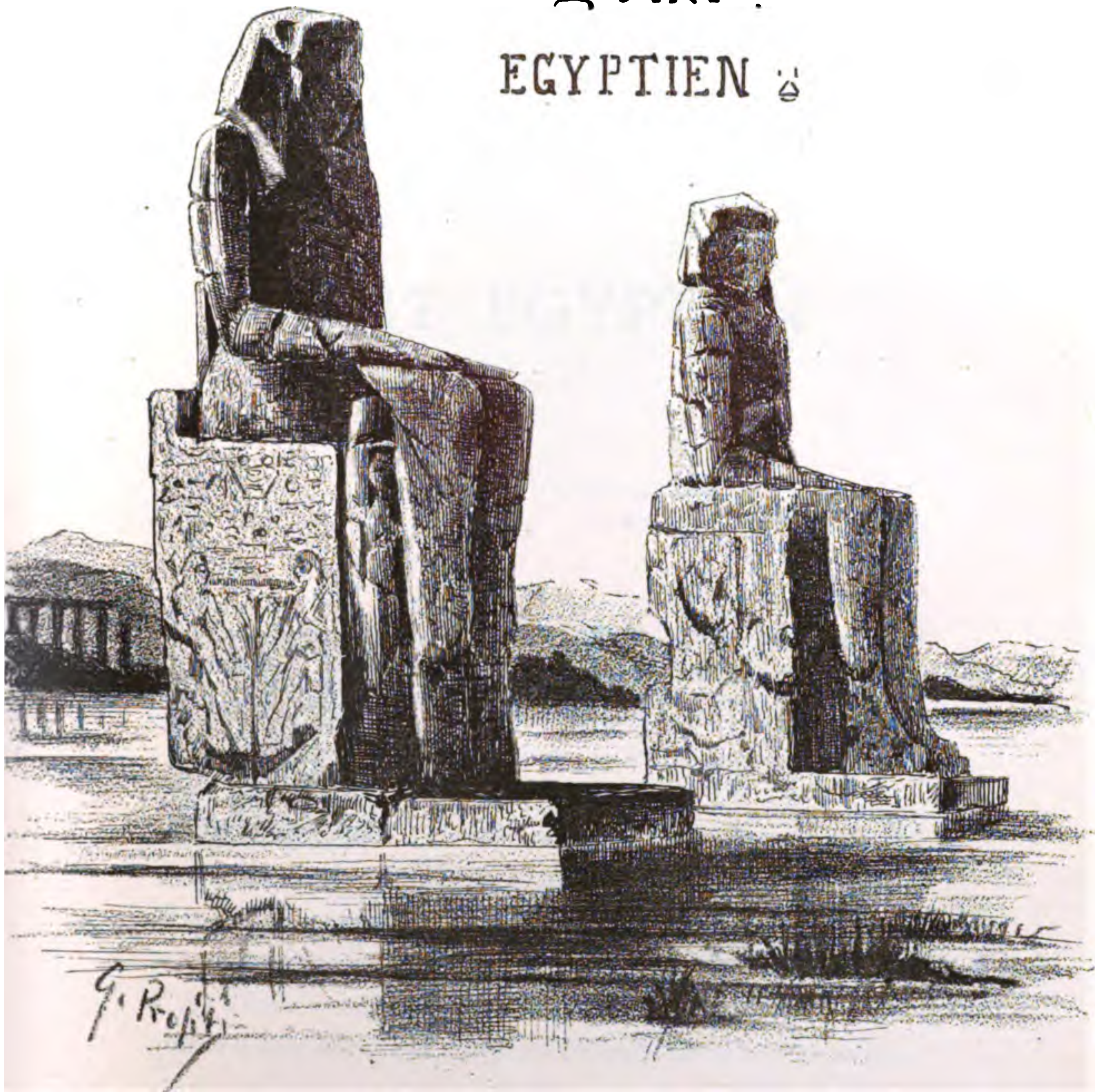
Après le rapide examen que nous venons de faire de la technique et de son influence dans l'art américain, nous nous croyons fondé à pouvoir affirmer l'idée que nous avons émise en tête de ce travail, et à la formuler ainsi qu'il suit : *La perfection relative de la sculpture, dans les anciennes civilisations américaines, dépend principalement et de l'outil et de la matière qu'elle a employés.*

La sculpture américaine prouve, d'une façon irréfutable, la vérité de l'expression d'un de nos plus célèbres littérateurs contemporains expression que nous avons prise comme épigraphe : *Tel outil, tel dieu !*



MATÉ (ÉCORCE DE CUCURBITACÉE)
Sur laquelle les Péruviens ont gravé des dessins au moyen de fils de cuivre rouge incrustés.
(Réduction au dixième.)

L'ART EGYPTIEN



LES COLOSSES D'AMENOPH III, DITS DE MEMNON
Pendant l'inondation du Nil. Dessin de Georges Profit.



TEMPLES DE L'ILE DE PHILÉ.

L'ART ÉGYPTIEN[1]

« O Grecs, vous n'êtes que des enfants! »
(Le grand prêtre de Saïs à Solon.)



A Grèce a tout créé : l'art, la science, la philosophie! » Telles sont les paroles éloquentes que nous apportait, il y a quelques mois, l'écho d'une réunion savante tenue de l'autre côté des Alpes.

Ce fut certainement dans un moment d'enthousiaste improvisation, que l'illustre savant M. Renan cédait au charmant poète dont il est doublé le droit d'émettre cette importante assertion ; ou plutôt, par cette affirmation: « *La Grèce a tout créé* », il est évident qu'il entendait dire qu'elle a tout développé jusqu'au sublime, car le célèbre archéo-

1. Ce travail publié à part en 1879 porte la dédicace suivante : « A M. Mariette-Bey, membre de l'Institut, commissaire général de l'Égypte à l'Exposition universelle de 1878. Hommage de profonde et respectueuse admiration. »

logue a démontré combien les éléments de toute civilisation, art, science, philosophie, ont été empruntés par les Grecs à leurs voisins les Égyptiens et les Assyriens.

Des travaux de l'érudition moderne il résulte, en effet d'une façon évidente, que l'Égypte et l'Assyrie ont été les grands peuples initiateurs de tous les progrès, dans l'art et dans l'industrie, que la Phénicie les exportait, et que la Grèce les perfectionnait.

L'Égypte s'impose principalement comme la nation créatrice par excellence; aussi dans ces trois divisions historiques : l'antiquité, le moyen âge et l'époque moderne, la première est celle que tout le monde cherche et étudie avec le plus d'intérêt. Et ceci s'explique d'autant mieux que les civilisations qui lui ont succédé ne sont pas nées sur son sol, et qu'élevées d'une manière factice sur ses ruines, elles n'ont jamais pu, étrangères et chétives, cacher sous leurs minces revêtements ni la grandeur des monuments de la civilisation pharaonique ni la majesté de ses souvenirs.

Tant que l'homme rendra justice à ceux qui travaillaient les premiers, à l'aurore des peuples, tant qu'il sera soucieux des errements comme des résultats obtenus par ses devanciers, il admirera l'Égypte, il vénérera « l'aïeule des nations » et sa race féconde, qui lui a donné les matériaux et les premiers principes de ses arts et de ses sciences.

Sans elle qui sait si Grecs et Romains ne seraient pas restés à jamais des enfants dont les facultés sublimes se seraient perdues, faute d'aliments ?

Telle a dû être la pensée de M. Mariette quand il a tracé le programme de la part de l'Égypte ancienne au Trocadéro. M. Mariette a parfaitement réussi, quoique l'exposition

envoyée des bords du Nil en 1878 n'ait eu ni la richesse, ni l'éclat de celle de 1867, quoique nous n'y ayons pas revu les merveilleuses grandes pièces, le Chephren, le Ra-em-Ké du musée de Boulaq, qu'il eût été inutile, après si peu de temps, d'exposer de nouveau à Paris. En revanche, il nous a été offert un ensemble bien complet et admirablement présenté, de l'état de la civilisation et de l'art si intéressants de l'antique royaume de Memphis, une réunion d'œuvres non seulement uniques par leur date reculée, mais aussi par l'art qui les a produites, celui de la première période dite de l'ancien empire.

Il est évident que le public n'a pas su apprécier à sa juste valeur une exposition aussi complète. Si l'Égypte n'a pas eu deux millions à dépenser en 1878 comme en 1867, elle a pourtant réussi à soumettre à notre examen des collections d'un immense intérêt.

Nous espérons démontrer que, plus que jamais, les questions posées par l'art égyptien, les exemples qu'il a présentés, méritaient l'examen approfondi de la science, en 1878 comme en 1867.

Nous examinerons les nouvelles découvertes que nous a présentées l'exhumateur du Serapeum, découvertes considérables pour l'étude de l'histoire, non seulement de l'art égyptien, mais de l'art de tous les peuples et nous les diviserons en quatre sections, pour les étudier séparément selon leur importance : 1° art primitif, 2° pièces uniques, 3° problèmes, 4° allégories de la mort et de la résurrection.





I

ART PRIMITIF

TABLEAUX DE TI. — SCULPTURES RÉALISTES. — PEINTURES PITTORESQUES. — LES PORTRAITS.



L'ÉGYPTE semble avoir vécu longtemps presque seule, isolée, au milieu du monde endormi ou sauvage, comme si le soleil, objet de son premier culte, l'avait éclairée de ses feux la première, et vivifiée pendant que la plus grande partie de la terre restait dans les ténèbres. Son développement et les détails les plus infimes de son existence sont aujourd'hui en pleine lumière. Grâce aux douze peintures dont les originaux couvraient les parois du tombeau de Ti à Sakkarah, l'un des grands fonctionnaires de l'ancien empire; grâce à ces mille scènes, décrites par un contemporain, nous pénétrons plus facilement dans la vie même de l'Égypte, à l'époque de la première dynastie pharaonique, il y a sept mille ans, que dans les débuts de notre histoire à peine âgée de vingt siècles.

Chose étrange, cette civilisation n'a rien de cette tristesse effroyable que nous ont léguée les souvenirs plus récents, les tombeaux de tant d'autres peuples. Ce qui ressort des peintures

qui nous entourent, c'est le sentiment de quiétude et d'inconscience du maître comme de l'esclave. Que nous le suivions à la ferme au milieu des oies et des tourterelles, aux pâturages domestiquant antilopes et gazelles, à la chasse du lion ou du léopard, à la poursuite des hippopotames et des crocodiles, qu'il écrive sur le papyrus, qu'il fonde l'or, qu'il échange ses produits, nous ne trouverons dans ces tableaux ni soldats ni engins de guerre. Jamais de pleurs, jamais de combats ; tout semble jeune et heureux, pacifique et prospère !

C'est cet état de calme et de simple grandeur qui constamment nous frappe dans l'examen de l'œuvre artistique créée et produite par cette antique civilisation, et dans quelque série de l'art qu'il se manifeste, dans les tableaux descriptifs, les sculptures ou les peintures, partout autour de nous la première impression est celle d'une poésie rustique, d'une vérité puissamment reproduite. Aussi peut-on hardiment proclamer que le réalisme est la note artistique dominante de l'ancien empire.

Quelle diversité, quelle vie et quelle puissance ! Que de vérité simple, et cependant majestueuse, aussi bien dans les types que dans les attitudes des statues qui peuplaient cette salle, sorte de temple que l'Égypte avait élevé au souvenir poétique de sa première et plus ancienne période !

On comprend et l'on partage l'affection de l'archéologie moderne pour ces œuvres si anciennes ; c'est le printemps de l'art ; le soleil se lève, l'air est pur, d'énormes animaux peuplent encore la terre, l'hippopotame se cache dans le Nil, l'enfant joue sur ses bords, l'homme est jeune !

N'est-ce pas que cette délicieuse tête de jeune fille, si délicate de traits, à l'ovale si allongé, au menton si fin, a tout le

charme de la candeur? L'incarnat apparaît sur ses joues, et le doux rêve de ses grands yeux ne pouvait naître que dans le calme et sous le climat privilégié de son pays. Sa bouche esquisse un fin sourire, qu'on retrouve dans toutes les œuvres archaïques ou primitives de la Grèce à l'Étrurie, de l'Égypte à l'Assyrie. C'est le sourire précieux de la jeunesse du peuple; le rire c'est sa maturité.

Le sculpteur égyptien nous a rendu cette expression avec toute la finesse que lui permettait ce bois merveilleux, le cyprès indestructible sur lequel le silex peut caresser l'épiderme, donner le frisson de la forme.

Quelle pensée pourrions-nous lire sur la figure de cet homme accroupi? Pourquoi supporte-t-il péniblement sa tête dans sa main? Peut-être la mort lui a-t-elle ravi un bien-aimé qu'il vient pleurer jusque dans son tombeau! Ici des femmes agenouillées pétrissent le pain sacré que l'on doit offrir processionnellement au mort[1]. Là, un groupe, le plus ancien que nous connaissions dans la sculpture antique nous montre l'épouse debout qui enlace affectueusement de ses bras la tête de son mari.

Même sur la stèle en bois peint (dalles ou tableaux tumulaires que l'on plaçait dans les tombeaux en guise d'inscriptions), découverte dans le caveau mortuaire d'une femme nommée Tat-Amen-auf-aukh qui vivait sous la sixième dynastie, on constate le même sentiment réaliste. « La surface, revêtue d'un léger stuc, peinte à la gomme, lui donne, dit le savant auteur du catalogue de l'exposition égyptienne[2], l'aspect éclatant d'une

1. Voir la gravure ci-jointe, page 433.

2. La Galerie de l'Égypte ancienne à l'exposition rétrospective du Trocadéro. Description sommaire par Auguste Mariette-Bey, membre de l'Institut, page 64.

gouache. Au registre principal, la défunte, représentée vêtue de la longue robe, fait une adoration au dieu Ra, qui apparaît debout au côté opposé du tableau. Le bas du monument est occupé par une composition digne d'être remarquée, et qui prouve une fois de plus que l'art égyptien n'a pas toujours été, comme on l'a dit, emprisonné dans certaines lois hiératiques. »

Ainsi, dans la peinture funéraire comme dans les sujets civils, l'ancien empire fait du pittoresque, et cette stèle montre combien chez toutes les nations comme à toutes les époques, les arts primitifs se ressemblent. Allez au Louvre et regardez ce Giotto ou cet Angelico vous retrouverez le même système. En bas du panneau dont le sujet est aussi une adoration, vous pourrez voir une ou plusieurs petites scènes de la vie réelle, aussi simples, aussi naïves dans l'idée et dans la facture que celle de la stèle égyptienne du Trocadéro.

Toute la salle de l'exposition était remplie de statues de l'ancien empire. On peut hardiment affirmer que les trois quarts sont des portraits. C'est même ce caractère qui les avait signalées au choix du fondateur du musée de Boulaq comme particulièrement dignes de figurer à l'Exposition. Et à ce point de vue, la statue peut-être la plus curieuse entre toutes était celle du « cuisinier » placé dans une des vitrines.

« Ce « cuisinier », dit le catalogue, page 51, s'appelait Nem-Hotep, comme le personnage célèbre de Beni-Hassan. Il était nain, avec tous les caractères qui distinguent les nains : tête grosse, torse très long, bras courts et jambes courtes ; il était de plus dolicocéphale. La ressemblance a été évidemment cherchée. Ce « cuisinier » a dû être, lui aussi, un personnage. Il avait à Sakkarah un des beaux tombeaux de cette nécropole. »

STATUETTES FUNÉRAIRES DE L'ANCIEN EMPIRE. MUSÉE DE BOULAQ.
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*.

M. Mariette ajoute qu'il fit des efforts malheureusement inutiles pour retrouver la momie dont il eût été curieux de voir la tête, ne fût-ce que pour juger de la ressemblance.

Le seul moulage, placé à l'Exposition de 1878, reproduction prise au musée de Boulaq, de la tête du roi Chephren, le fondateur de la deuxième pyramide, il y a environ six mille ans, avait été choisi par M. Mariette à ce même point de vue. « Nous avons là un portrait, dit-il, un portrait étudié avec une force et une délicatesse de main qui doivent d'autant plus fixer l'attention qu'en somme la tête est celle du roi Chephren, le fondateur de la deuxième pyramide. Voilà donc où en était l'art égyptien « il y a environ six mille ans. » — La tête a été évidemment travaillée avec le modèle sous les yeux. Le roi est déjà vieux, il est beaucoup plus jeune sur l'autre statue. »



TÊTE DE LA STATUE DE CHEPHREN
Musée de Boulaq.

Nous trouvons ici une allusion à la merveilleuse statue du même souverain, la pièce principale et le succès de l'exposition égyptienne de 1867.

M. Lepsius dit avec vérité dans sa nouvelle brochure sur l'art en Égypte : « Les Égyptiens inventèrent le portrait dès le commencement de leur art. » Il semblerait même que, dans son goût pour le portrait et le réalisme, l'artiste en soit arrivé parfois à la brutalité : exemple, le bas-relief où la reine d'Abyssinie est représentée avec de telles difformités, une laideur tellement révoltante, que l'on peut supposer que l'orgueil égyptien victorieux a voulu écraser le barbare non seulement par ses armes mais encore par l'ironie.

La seule statue qui, sans y être forcée par la matière dans laquelle elle est taillée, nous ramène à l'influence sacerdotale et aux poses conventionnelles, est celle d'un architecte nommé *Nefer*.

Les bras liés au corps, la jambe gauche en avant, cette figurine, si petite qu'elle soit, comme le remarque parfaitement l'auteur du catalogue, présente l'aspect d'un colosse par l'harmonie de ses formes. Peut-être aussi est-elle le modèle d'un colosse, ou une reproduction comme il s'en est toujours fait en tout temps, en tout pays, dans l'art. Mais cette pose même n'indique aucunement que l'art en général ait été forcé, imposé par l'influence sacerdotale, surtout si l'on songe à celles qui l'entourent et qui sont si libres d'allures.

En effet, une quantité de statues funéraires avancent plus ou moins la jambe gauche et jamais la jambe droite. Cela semblerait démontrer qu'il y a eu là un rite religieux, une superstition semblable à toutes celles que nous trouvons en Orient, par exemple l'usage de la main gauche chez les Arabes, même à l'Occident comme le départ du pied gauche chez les Romains, qui, s'ils avaient posé dans la rue le pied gauche le premier (mauvais augure), préféraient rentrer et repartir cette fois de la bonne façon[1].

Il ne faut pas oublier que les figures des bas-reliefs ont généralement aussi la jambe gauche en avant, mais parfois quand les figures sont tournées vers la gauche, c'est la jambe droite qui avance, et pourtant ces figures ont toujours cette raideur de pose que l'on appelle hiératique et que l'on a prétendu avoir été imposée aux artistes[2].

1. Le musulman agit de même aujourd'hui en franchissant le seuil de la mosquée.
2. Voir notre ouvrage intitulé : *La Sculpture égyptienne*, E. Leroux, édit.

On possède mille exemples de la facilité avec laquelle l'Égyptien a toujours su se créer très vite une routine. Entre autres, la puissance de l'habitude de prendre le modèle le plus simple, se trouve encore aujourd'hui dans l'usage de peindre les colonnes en les divisant par bandes horizontales de deux couleurs. Les Arabes de nos jours, comme les Égyptiens d'il y a cinq mille ans, ont adopté ce système qui ne leur est cependant pas imposé.

Nous retrouvons la même routine dans le système agricole ; les bas-reliefs les plus anciens représentent fidèlement son application d'aujourd'hui malgré tous les progrès des voisins. « La douceur immuable et la facilité de l'existence, dit M. Arthur Rhoné (*Gazette des Beaux-Arts,* octobre 1878) [1], l'absence de besoins écartèrent de l'esprit égyptien ce trouble de la recherche et de la lutte, cette ardeur persévérante du progrès dont la récompense est l'apparition du génie personnel, créateur, éternellement fécond. Dès lors l'art, première et naturelle manifestation du sens religieux, ne s'éleva pas plus que lui au-dessus de ses premiers fondements ; l'esprit humain n'y connut jamais sans doute ces profondeurs, ces hardiesses et ces divergences de la philosophie transcendante qui ont toujours animé, agité l'Occident et l'ont conduit si loin déjà. Il ne se forma point ici de caractère public et politique, et le peuple, toujours asservi, ne fut que l'instrument d'une grandeur qui ne lui rendit jamais rien. »

1. *L'Égypte à petites journées.* Ernest Leroux, éditeur.



SCARABÉE PHÉNICIEN

I

PIÈCES UNIQUES

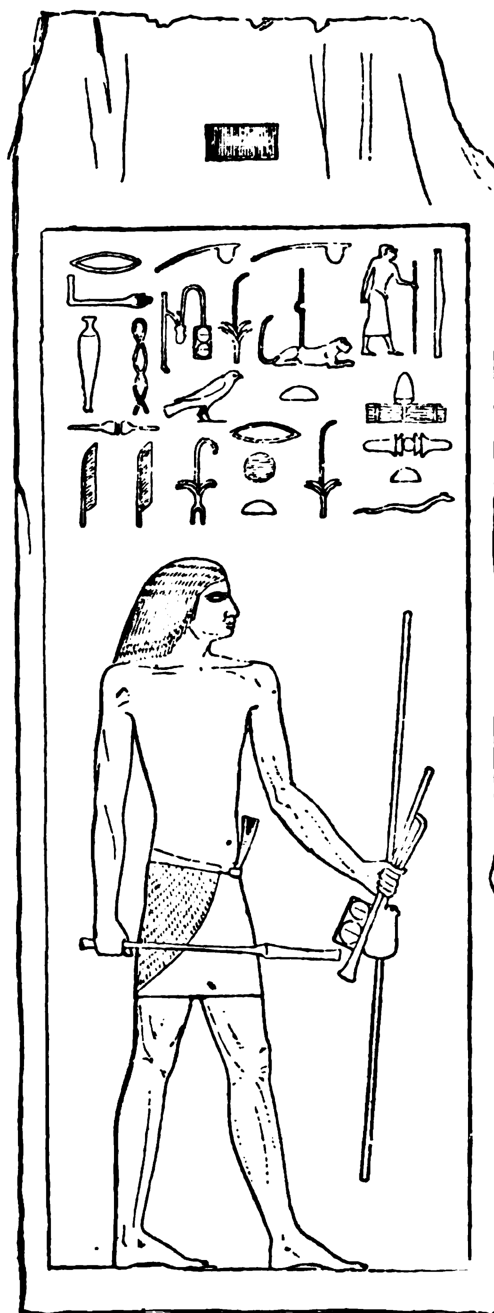
LES PREMIERS BRONZES CONNUS. — LES STATUES DE MEYDOUM.
LES PREMIÈRES SCULPTURES SUR BOIS.

'EXPOSITION de l'Égypte au Trocadéro a été la confirmation de la priorité de l'empire pharaonique en toutes choses. En effet ses salles contenaient les statues fondues en bronze, les sculptures sur bois, sur pierre, les plus anciennement connues jusqu'à ce jour.

Au premier étage, à l'extrémité de la galerie orientale, étaient placées, sur un piédestal assez bas, deux statuettes égyptiennes en bronze, de grandes dimensions.

Elles se dressaient à droite d'une grande figure de bronze d'Horus, de près de un mètre de hauteur, fondue d'un seul jet, et pouvant appartenir à la dix-huitième dynastie.

Tout dans ces deux figures dénote l'art de l'ancien empire : le corps trapu, les épaules carrées, la forte indication des muscles, le soin avec lequel sont modelées les rotules, la coiffure volumineuse et par petites mèches, enfin le costume composé du pagne ou schenti, du poignard, et jusqu'à l'absence des sour-



PANNEAU DE BOIS II° DYNASTIE
Trouvé dans le tombeau d'un Egyptien nommé Hozi
Musée de Boulaq. — Gr. ext. de *L'Art*.
(Sculptures sur bois les plus anciennement connues jusqu'à ce jour.)



PANNEAU DE BOIS. IIe DYNASTIE.
Trouvé dans le tombeau d'un nommé Hozi
Musée de Boulaq. — Grav. ext. de *L'Art.*
(Sculptures sur bois les plus anciennement connues jusqu'à ce jour.)

cils et du globe de l'œil, qui devaient être en pierre incrustée, tout cela nous prouverait que la facture de ces bronzes peut être attribuée à la cinquième ou à la sixième dynastie. Le plus grand des deux personnages est debout, le bras gauche relevé à la hauteur du sein ; le bras droit, dont la main portait probablement le sceptre, est baissé; le pied gauche est tendu en avant. Les formes plus élancées, et la chevelure moins volumineuse du second, peuvent lui assigner une date postérieure.

Comme nous l'avions prévu, en cas de découvertes de cet ordre, ces deux figures, de même que les statuettes égyptiennes en bois de l'ancien empire, sont complètement dégagées, sans le pilier postérieur, sans l'engorgement ou les épaisseurs de matière liant les membres ; par tous ces caractères divers, ces deux statues donnent raison à nos prévisions. De plus, on peut remarquer dans l'allure solennelle et tranquille de la figure d'homme en marche, que la ligne du dos s'incline en avant sur la jambe qui porte, mouvement que jamais les Égyptiens ne se sont permis dans les poses similaires en pierre.

L'art en est médiocre, le mouvement est froid et n'a pas l'originalité des figures en calcaire de la même époque dont nous avons déjà parlé; les membres mal dessinés et les jambes en balustre, n'ont pas les finesses d'exécution des statues et bas-reliefs en bois, non plus que les excellentes indications de la poitrine et des jambes des bas-reliefs des Hozi. Ceux-ci, probablement, sont d'une époque bien antérieure.

Ces deux figures ne suffisent pourtant pas pour juger si réellement l'Égypte de l'ancien empire est inférieure dans les productions en bronze, ce qui, s'il en était ainsi, pourrait provenir aussi bien des difficultés d'exécution de la fonte que de la facture du

modèle. Avant toute décision, d'autres documents sont nécessaires.

C'est M. de Longpérier qui, le premier, a fait ressortir dans



LA PLUS ANCIENNE FIGURE EN BRONZE. ANCIEN EMPIRE EGYPTIEN. — Col. Pozno. — *L'Art.*

une séance de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur l'examen des photographies, de quelle importance était l'antiquité extraordinaire de ces deux figures.

Le savant académicien avait publié dans *le Musée Napoléon III* une gravure représentant une Canéphore, sur laquelle se trouvait une inscription cunéiforme, lue par M. Oppert. Cette inscription lui avait permis de faire remonter le bronze en Assyrie jusqu'à la dynastie sémitique de Babylone au roi des Soumirs et Accads, Koudourmapouk, lequel vivait, d'après M. Lenormant, vers 2100 avant Jésus-Christ. C'était la plus ancienne statuette de bronze connue jusqu'alors.

D'après ses recherches, et de l'avis de M. Mariette-Bey, aucun bronze égyptien ne pouvait remonter à une telle antiquité. Les bronzes Pozno sont venus reculer cette date de plus de quinze siècles, et restituer à l'Égypte la priorité qui semblait jusqu'alors devoir appartenir à l'Assyrie.

De là l'importance de ces figures, si on se rappelle que, sauf l'Assyrie et la Chine, tous les autres peuples, à cette date, étaient encore à l'âge de pierre; peut-être même le bronze, que M. de Mortillet a supposé exporté plus tard de l'Inde dans nos contrées par les aïeux des Tziganes, n'était-il pas connu à cette époque dans les contrées transgangétiques.

Ces deux statues sont ciselées finement, de plus on peut voir sur la poitrine une série de petits ornements circulaires, ainsi que des hiéroglyphes délicatement exécutés, et cela est d'autant plus extraordinaire, que nous voyons trois mille ans plus tard la Grèce et l'Étrurie commencer par la fonte pleine et les traits coupés au ciseau. Les procédés du bronze auraient donc été très secrets, longtemps perdus ou difficilement communiqués.

Grâce aux tableaux de l'ancien empire, placés au nord de la salle, nous pouvons encore suivre des yeux ses fondeurs, à l'industrie si naïve, soufflant le feu sur le métal avec des tuyaux

comme les Américains et les sauvages, c'est-à-dire par le procédé le plus primitif.

Enfin une dernière particularité importante est leur nom gravé sur la poitrine du côté gauche, suivi de la dénomination ethnique *schasou* [1], d'origine asiatique, indice important sur lequel nous reviendrons.

Ainsi les deux figures de la collection Pozno sont deux vénérables reliques de l'art et de l'histoire, leur place serait dans le vestibule de notre musée de sculpture au Louvre, à côté des statues de Sepa, les plus anciennes statues de pierre tendre que nous connaissions, et près des bas-reliefs des Hozi, les plus vieux panneaux sculptés en bois que Boulaq ait prêtés au Trocadéro.

Ces trois panneaux de bois offrent peut-être encore plus d'intérêt que les bronzes Pozno ; ils leur sont probablement très antérieurs. Le tombeau dans lequel les a trouvés M. Mariette à Meydoum est tellement particulier comme plan, construction, matériaux, que l'illustre savant ne doute pas qu'ils ne précèdent la quatrième dynastie, ce qui, du reste, est confirmé par l'arrangement des ustensiles que les personnages portent dans leurs mains, par le groupement inusité des hiéroglyphes et les formes rares de plusieurs d'entre eux.

Ces personnages ont un type tout particulier, et même complètement différent de celui des figures de l'ancien empire si nombreuses au Trocadéro. Au lieu du corps musculeux, le corps est sec, nerveux; les épaules sont moins trapues, les jambes moins maigres ; la figure est osseuse au lieu d'être pleine, le nez fortement aquilin au lieu d'être lourd ; les lèvres sont sèches au lieu

1. Les Schasou, connus par divers textes égyptiens, occupaient le pays qui s'étend de la partie de l'Egypte au nord-est, jusqu'à la vallée de Pekanowa. M. Chabas place cette ville au nord ou au nord-est de la Palestine.

d'être épaisses. L'ensemble enfin rappelle plutôt les races dites sémitiques ou arabes que la race égyptienne dite chamitique, et cependant leurs noms et leurs titres montrent que nous avons affaire à de très hauts personnages purement égyptiens[1].

Depuis longtemps les savants ont été frappés des nombreux éléments sémitiques que révèle l'étude des premières dynasties en Égypte. Mais il était toujours impossible de s'expliquer au juste comment cette influence avait pu se manifester; l'histoire ne mentionne les Sémites qu'à l'invasion dite des Hycsos, à la huitième dynastie. Et pourtant, il y a eu auparavant une influence sémitique évidente en Égypte.

Les bas-reliefs de Meydoum aideront peut-être à combler cette lacune en montrant que des Sémites, dès les premières dynasties, non seulement prenaient part à la civilisation égyptienne, mais y tenaient un haut rang. L'inscription qui les accompagne, et qu'a bien voulu nous traduire M. Pierret, le savant conservateur du musée égyptien du Louvre, nous apprend que l'un d'eux se nommait Râ-hesi, c'est-à-dire favori du dieu Râ (le soleil); ce personnage est représenté dans deux bas-reliefs, debout, sous deux attitudes différentes. La partie déchiffrable des légendes permet de reconnaître qu'il était Souten-rekh (familier du roi), scribe royal et chef du conseil royal des Dix.

L'autre personnage, qui appartenait naturellement à la famille du précédent, était également scribe et familier du roi, et de plus, prophète de Khem-Horus; il se nommait Pekh-hesi, c'est-à-dire favori de la déesse Lune. On voit qu'il s'agit de personnes considérables.

1. Cette découverte si importante au point de vue de l'histoire et de l'art égyptien est due à M. Pierret, conservateur du musée égyptien du Louvre.

Il est évident que la race sémitique, de laquelle sont tirés ces personnages, devait être depuis longtemps dans le pays, bien avant la seconde ou la troisième dynastie auxquelles ils appartiennent; la faveur dont ils jouissaient, leurs noms et leurs fonctions, de même que la prospérité du pays depuis Menès, l'absence dans les textes d'allusions à une invasion quelconque à ces époques, prouvent une assimilation des Sémites aux mœurs égyptiennes, et cela nous permet de croire que la migration qui amena leurs ancêtres eut lieu avant l'arrivée de Menès au pouvoir.

Une des preuves les moins discutables de la présence des Sémites même dans le développement matériel de l'Égypte c'est leur part évidente dans la formation de la langue de l'ancien empire, et dans la transformation du culte de cette époque.

Les bas-reliefs de Meydoum sont peut-être les sculptures égyptiennes représentant les figures humaines les plus anciennes que nous connaissions. Malgré leur antiquité inappréciable, nous n'y voyons pas la trace d'un art primitif. La sculpture s'y trouve déjà en possession de tous ses éléments.

L'artiste suit toujours les mêmes errements, éprouve les mêmes difficultés dans l'exécution des raccourcis, des membres qui doivent être vus de face, ce qui l'amène à une manière ou à un style attribué jusqu'ici par les archéologues à l'influence sacerdotale.

Du reste, cette opinion serait encore réfutée ici par la différence existant entre l'esprit de l'ancien empire, très peu religieux comparativement à celui du moyen et du nouvel empire.

Mais si nous constatons dans ces bas-reliefs les mêmes partis pris enfantins, les mêmes membres tordus, exécutés par les

sculpteurs du moyen et du nouvel empire, il y a dans l'étude des morceaux séparés une vérité, une perfection dont aucun bas-relief égyptien d'époque plus avancée ne nous offre d'exemple. Il est évident que l'artiste qui a fait ces panneaux a étudié directement la nature et l'a reproduite généralement avec la plus grande perfection. Toutes les parties supérieures sont parfaites, les têtes sont d'une vérité, d'une expression et d'une particularité indiscutables, quoiqu'il s'agisse ici du plus ancien monument de sculpture de l'Égypte.

La connaissance de ces bas-reliefs ne retire nullement la certitude des idées émises sur la formation de l'art. Il est fort probable que les Égyptiens ont suivi cette tendance générale de tous les peuples à copier et à adorer de préférence les figurations les plus anciennes, qui étaient presque toujours grossières ou anti-artistiques, comme la pierre conique qui fut adorée si longtemps en Phrygie et ensuite à Rome, où elle fut apportée par Attale, comme la plus ancienne image de Cybèle. Chez les Arabes, Dysars, tel chez les Germains, Irminsul, était représenté sous des formes massives et sans art. Nous pourrions multiplier des exemples analogues, pris dans tous les autres pays.

Ces bas-reliefs ne nous éclairent pas sur la part des Sémites dans l'art égyptien, autant qu'ils le font sur leur participation au développement de la civilisation du Delta. Ils reculent seulement la formation de cet art que l'on avait cru trouver dans les statues de Sepa et Nesa, du Louvre et qui sont seulement des œuvres inférieures de l'époque, des pastiches en pierre tendre, comme les nombreuses copies de la statue de Chephren.

Ces bas-reliefs ne nous disent pas si l'art égyptien s'est véri-

tablement formé dans ce pays, ou s'il n'est pas une importation étrangère asiatique, amenée par les migrations des peuples sémitiques à l'époque des Hor-Chesou.

Quand on voit si peu de traces d'enfance dans l'art en Égypte, on est tenté de croire à une filiation de l'art asiatique dans ce pays. La différence de l'écriture et de la langue ne pré-



STATUETTES DE MEYDOUM, IIe DYNASTIE
Exposées en 1878 au Trocadéro, actuellement au musée de Boulaq.
Gravure extr. de *L'Art*.

vaut pas contre cette opinion; nous savons que l'écriture cunéiforme n'est qu'une transformation, une simplification d'une écriture hiéroglyphique ancienne de la Chaldée. Il est probable que l'hiéroglyphe a été le premier pas de l'art, et que le bas-relief

a dû en dériver. Il semblerait même que la représentation du cartouche, entourant les signes formant un nom propre, provînt d'une forme antérieure réunissant toutes les figurations nécessaires, comme les phrases réunies et clichées de l'imprimerie.

Quand nous remontons à la source de la civilisation égyptienne, nous sommes surpris de nous trouver en présence d'œuvres d'art, que les âges suivants ne développèrent pas.

Rappelons que ces bas-reliefs ne sont pas les seuls que l'on doive étudier à ce point de vue. Deux statues, découvertes également par M. Mariette, à Meydoum, offrent encore d'autres particularités intéressantes; elles sont aussi d'un art presque parfait et déjà très assuré. La première représente un homme jeune encore, assis, la tête un peu levée, les yeux regardant le ciel, les poings fermés, les bras près du corps, mais n'ayant pour cela rien de contraint.

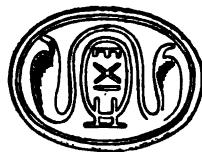
L'inscription hiéroglyphique qui l'accompagne donne une série de titres, parmi lesquels M. J. de Rougé nous a traduit « le fils royal issu de son flanc Rahotep », et de l'autre côté sur l'épaule droite, « chef des constructions » et « chef des soldats ».

La statue voisine, jeune femme assise, l'air tranquille, la figure ronde aux abondants cheveux nattés, s'accordant bien avec son nom « Nefer » signifiant : belle, gracieuse, bonne, porte le titre de « royale parente ».

Cette statue offre dans la toilette une particularité des plus importantes : l'ornementation du bandeau qui couronne les cheveux est composée d'étoiles et autres détails, dont l'origine et le caractère asiatiques sont connus. En général, les statues de femmes de l'ancien empire nous montrent bien la coiffure

tressée et coupée à l'épaule; mais c'est la première fois que nous voyons un bandeau avec ces ornements. Pour les retrouver, il faut descendre aux époques où les Égyptiens étaient en rapport avec les Asiatiques; cette figure, nous faisant remonter à des relations aussi reculées, semble appuyer ce que nous disions plus haut.

Que l'on nous permette d'essayer de donner à nos risques et périls la conclusion générale de toutes ces découvertes. Il nous semble probable que les peuples appartenant aux races dites sémitiques sont venus en Égypte après les peuples de races dites chamitiques, avant la révolution qui amena Menès à former la première dynastie, et pendant la dernière période de formation de la langue égyptienne. Ils auraient vécu en grande parenté, presque confondus avec les Chamites, comme cela eut lieu en Palestine et en Phénicie; l'ancien empire serait une période de Chamites sémitisés, expliquant le caractère tranché qui le distingue des périodes purement chamito-égyptiennes. Les Chamites et les Sémites semblent avoir vécu côte à côte, s'influençant peut-être, mais ne s'absorbant jamais; un moment l'influence sémitique, sous les Hycsos, domina complètement le pays, mais dans un retour des Égyptiens chamites réfugiés en Éthiopie, ils furent écrasés par le nombre; vaincus, ils perdirent peu à peu leur influence dans le Delta, et une de ces tribus, après un long esclavage, retourna en Asie former une nation distincte sous la direction de Moïse le législateur.

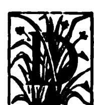




EXEMPLE DE STYLE PRIMITIF — CYLINDRE BABYLONIEN
Les cabires et combat d'animaux symboliques.

III

L'ART SÉMITIQUE

ANS tout le nouvel empire, période où l'esprit sémitique tend à disparaître peu à peu, nous voyons l'art qui avait trouvé son style, son type sous les premières dynasties, son symbolisme sous le moyen empire, arriver à une décadence telle, après les Ramsès, que seule l'influence des Asiatiques dans les périodes saïtes, et la conquête de l'Égypte par les Perses, les Grecs et les Romains ont pu le reformer.

La civilisation chamitique égyptienne ne semble pas avoir jamais eu le goût artistique brillant et varié des cinquième et sixième dynasties; au nouvel empire, le sacerdoce a détruit les initiatives que nous remarquons aux époques chamito-sémites et le caractère de moins en moins élevé de la religion toute païenne de cette époque a exercé évidemment, même en dehors de toute loi hiératique pouvant l'enchaîner, une très grande influence sur l'art égyptien.

Mais remontons aux époques où les Sémites, puissants en Égypte, ont pu exercer sur l'art une grande influence. Chose curieuse, l'esprit artistique qui a toujours animé

les nations dites sémitiques, a été souvent contredit ou nié. « La race de Japhet, a écrit un savant français, celle à laquelle « nous appartenons, est la race noble par excellence, celle à « laquelle a été confiée la mission providentielle de porter à un « degré de perfection inconnu à toutes les autres nations, les « arts, les sciences et la philosophie.... Des trois principales « familles du monde, la sémitique, la chamitique et la japhé- « tique, la sémitique fut la moins capable d'activité artistique, « tantôt tout entière au positivisme, tantôt se perdant dans les « abstractions, etc.[1].» Ce raisonnement nous semble un peu exagéré. La Bible est l'œuvre de Sémites, et nous doutons que l'on puisse trouver chez les nations dites japhétiques de plus grandes pensées que dans les psaumes.

Dans les sciences, ce n'est que depuis les découvertes nouvelles du siècle, qu'il existe en Europe une supériorité incontestable, de même que pour quelques arts; mais nous voyons que les Israélites, dans les pays où on leur a laissé la liberté d'y coopérer, ont apporté, eu égard à leur petit nombre, une part des plus considérables aux progrès scientifiques et artistiques.

Si les Israélites dans leur nouvelle loi dictée par Moïse, dans la terre promise, ont exclu tout art religieux, nous sommes sûrs aujourd'hui que ce n'était qu'en thèse générale, par protestation et opposition au paganisme environnant ; mais nous savons qu'ils possédaient un art, qui continua malgré tout à survivre à l'influence dogmatique du rabbinisme : Moïse, dans maints passages de son livre, fait mention de sculptures sacrées que possédaient ses ancêtres, lorsqu'il raconte

1. Cette idée est aujourd'hui encore adoptée chez nous par les aryanistes, etc., et surtout à l'étranger. Un savant en a fait récemment une thèse religieuse (?)

par exemple, que Rachel enleva à Laban, son père, les théraphims ou idoles sculptées, avant de partir avec Jacob pour le pays de Chanaan. Ils conservèrent aussi des usages égyptiens, pour la construction des temples, de l'arche sainte, du tabernacle, etc. Pour apprécier l'esprit artistique qui a toujours animé les Hébreux, même en Palestine après les lois réactionnaires de Moïse, nous ne pouvons mieux faire que de rappeler les travaux de M. de Saulcy, où l'auteur réhabilite brillamment l'art judaïque, que il y a trente ans seulement, on prétendait n'avoir jamais existé.

Nous savons par la Bible et les inscriptions qui nous sont parvenues, la part immense que les Hébreux prirent dans les travaux des villes en Égypte, soit à l'état de liberté, soit à l'état d'esclavage. Nous n'y reviendrons pas; mais nous dirons un mot, en remontant plus haut, de l'art tout particulier que la tribu sémitique des Hycsos nous a laissé. Deux statues, découvertes par M. Mariette-Bey, nous paraissent surtout remarquables à ce point de vue[1]. Ce sont deux figures ayant le type et la coiffure tressée propres aux pasteurs; elles sont debout et présentent des poissons pendus à un filet. Depuis le bras étendu jusqu'au sol, le filet et les poissons sont seulement indiqués sur un bloc de pierre dont la masse lourde cache la partie inférieure des statues et prouve bien que c'est la difficulté du travail et la faiblesse des procédés qui ont empêché le dégagement et les évidements nécessaires pour la justesse de la représentation.

Cette tentative nouvelle dans l'art, qui ne fut pas suivie dans les autres périodes, si en dehors, comme sujets et données, de

1. Elles appartiennent aujourd'hui au British-Museum. *L'Egypte à petites journées*, par A. Rhoné, en donne une reproduction page 99.

la sculpture des Égyptiens, atteste que ces statues sont l'œuvre des sculpteurs de tribus conquérantes, n'ayant pas l'expérience pour la composition et la facture particulière nécessitée par le granit, etc. Les bras, que l'on a trouvés cassés, étaient condamnés à l'être au moindre choc, et peut-être l'ont-ils été avant leur complet achèvement. Des tentatives aussi étranges d'effet ne semblent pas avoir été renouvelées par les artistes sémites, qui se seront aperçus qu'il valait mieux revenir aux prudentes données sculpturales égyptiennes. Car les autres monuments des Hycsos, que l'on a trouvés, ne varient plus désormais que dans le costume, la coiffure et surtout leur type exactement reproduits, c'est-à-dire la figure osseuse, aux pommettes saillantes, au front bas, dont tous les traits sont fortement accusés et qui offrent, en somme, de nombreux points de ressemblance avec les figures des bas-reliefs de Meydoum.

C'est cette étude physionomique et très réaliste qui fait la supériorité de la sculpture des pasteurs sur les monuments contemporains de la Thébaïde, où s'était réfugiée la dynastie nationale, qui, du reste, presque vassale des Sémites, était en lutte continuelle pour reprendre le pouvoir dans toute l'Égypte.

On sait que, grâce à cette fidèle reproduction du type des conquérants de ce pays, Mariette-Bey a retrouvé leurs descendants actuels, dans les étrangers à face sévère et allongée, qui, suivant ses expressions, habitent encore aujourd'hui les bords du lac de Menzaleh.

Avant l'invasion des Hycsos, la période du moyen empire est distincte par la multiplication des sujets symboliques, se rapportant à l'adoption de la triade d'Osiris, d'Isis et de Seth, à la fin de l'ancien empire.





ISIS, OSIRIS ET HORUS.

Groupe en or, acheté récemment par le musée égyptien du Louvre, provenant de *San* (ancienne Tanis).
Gravure extraite de *La Mosaïque*.

En remontant plus haut encore, nous serons plus embarrassés de définir la part proprement dite des sculpteurs sémites. Le bas-relief de Meydoum représente des Sémites, au pouvoir en Égypte, dès les premières dynasties. Est-il aussi l'œuvre d'un artiste de cette race? Nous ne pouvons en trouver de preuves dans sa facture, comme nous venons de le faire pour les statues des Hycsos.

Les bas-reliefs de Meydoum sont peut-être les sculptures égyptiennes représentant les figures humaines les plus anciennes que nous connaissions. Malgré leur antiquité inappréciable, nous n'y voyons pas la trace d'un art primitif. La sculpture y est déjà en possession de tous ses éléments.

Il semble que M. Adrien de Longpérier ait présumé ces découvertes, quand il a écrit dans la notice des *Antiquités assyriennes :* « L'art assyrien ne paraît rien devoir à l'égyptien si « toutefois nous en jugeons par les monuments qui, jusqu'à « présent, ont été retrouvés. Nous ne croyons pas cependant « que la découverte de sculptures appartenant aux anciennes « dynasties puisse modifier l'état de la question, car dans l'art « assyrien, il existe évidemment un principe originel qui ne « se retrouve à aucune époque de l'art égyptien, pas même « au temps de Chéops et de Mycérinus. »

La statue du dieu Nabo vient, suivant nous, à l'appui de cette assertion; actuellement au Musée Britannique, elle a été signalée, il y a quelques années, par M. François Lenormant, comme l'œuvre la plus archaïque que nous connaissions, de l'art assyrien. C'est un document à rappeler en face des assertions prétendant que les Sémites n'ont fait qu'hériter des traditions et de l'art d'un peuple aryen qui aurait civilisé la Chaldée.

L'examen de cette œuvre, celui d'une autre statuette du Louvre ainsi que des cylindres babyloniens primitifs, nous permettent de douter d'une civilisation artistique, non sémitique, de la Chaldée. Il y a dans cette figure une enfance, un germe dont l'éclosion est sensible, manifeste, suivie dans les productions postérieures de la Babylonie. Le dieu Nabo est dans une forme et des traits primitifs que nous retrouvons développés dans des statues du Louvre. C'est un culte et un art en enfance, le dieu n'a pas encore les ailes et le bonnet à plumes; mais la barbe à frisures, l'œilr ond, le caractère viennent à l'appui de la traduction de M. Lenormant. Si un peuple inconnu a habité primitivement la Chaldée, on peut presque assurer, en face de ce monument, que l'art des Sémites ne lui doit rien.

En somme, l'étude de ces monuments pourra peut-être nous édifier d'une manière plus exacte sur la part que les Sémites ont prise, dans le développement de l'art assyrien et égyptien; et comme l'a dit si justement M. de Longpérier : « L'influence « que leur civilisation eut sur la Grèce et la Judée doit prêter, « à tout ce qui leur a appartenu, une immense valeur dans « l'estime des nations européennes, qui, bien qu'étrangères « par la race et le langage à la famille sémitique, n'en ont pas « moins reçu d'elle le plus précieux de leur héritage, leur « religion et leur art. »





IV

LES PROBLÈMES

LES MODÈLES DE SCULPTURES. — LE CANON DE POLYCLÈTE.
LE FER ET LE SILEX.

ANS le compte rendu que M. Aubé a bien voulu faire[1] de notre travail sur la sculpture égyptienne, ce savant lettré émet des doutes à propos de notre supposition que les sculpteurs égyptiens ont eu probablement l'habitude de s'attaquer à la pierre, sans avoir préalablement cherché le modèle en terre glaise.

Nous sommes presque du même avis que M. Aubé, et notre tort est de n'avoir pas assez appuyé quand nous avons mentionné les modèles ou plaques carrées en pierre tendre sur lesquels on sculptait en bas-relief la figure humaine d'un roi ou d'une déesse ou les animaux les plus divers depuis le lion jusqu'au vautour; ces plaques portent des traces de carreaux sur la face inférieure et, comme l'admettent aussi MM. de Longpérier et de Saulcy, elles auraient servi de modèles aux sculpteurs.

Depuis cette époque, dans un voyage d'étude à Londres,

1. *Revue archéologique.*

notre attention fut éveillée, au British Museum, par une vitrine remplie de modèles égyptiens du même genre, dont l'ensemble est peut être encore plus intéressant que la collection analogue du musée de Boulaq exposée au Trocadéro. Comme celui-ci, elle est composée de divinités, d'hommes et d'animaux, non seulement en bas-relief, mais en ronde bosse, ayant servi, par conséquent, de modèles de statues. La petitesse de ces figures ne saurait faire naître de doutes sur leur destination ; la forme comme la composition très simple des statues et des bas-reliefs égyptiens n'en exigeait pas de plus grands. Même aujourd'hui, pour des statues de très grande dimension, nos artistes se contentent le plus souvent de modèles du tiers, du quart de la grandeur d'exécution en pierre ou en marbre. Mais pourtant, la vitrine du British Museum contient aussi des modèles atteignant la grandeur naturelle (ce que nous n'avons pas trouvé dans celle du Trocadéro), entre autres une main ronde bosse trouvée à Tell-el-Jahoudeh ; à côté, un pied ronde bosse aux deux tiers de nature ébauché, et une tête de mouton provenant de Bema-el-Assel.

Fait particulier, tous ces modèles sont en plâtre, mais ces plâtres sont coulés pleins ; en termes techniques ce sont des saumons de plâtre dans lesquels les Égyptiens ont taillé la figure de la même manière qu'ils la taillaient dans la pierre tendre, c'est-à-dire avec une gouge ronde et par taille longitudinale, comme le petit torse de la collection de M. Geslin (V. p. 465). Quelques-uns ne sont pas terminés ; nous ne sommes donc pas en présence de moulages en plâtre coulés sur des modèles en terre comme cela se pratique de nos jours.

Parmi les têtes d'animaux, M. Mariette-Bey signale, pour la

hardiesse et la franchise d'exécution, les têtes de lion et de lionne. La tête du lion surtout est, à notre avis, le chef-d'œuvre le plus parfait dans son genre ; aucune sculpture en Égypte, nous dirons même chez les Assyriens si forts sur les animaux, n'a atteint une pareille perfection. Ce n'est plus le bas-relief méplat plus ou moins délicat des bords du Nil ou de l'Euphrate, c'est un relief puissant, à plans tournants très accusés, d'une carcasse solide, d'une couleur hardie, d'un sentiment fier. Nous nous hâtons de dire que nous tenons la main qui l'a sculptée pour celle d'un Grec, d'un Grec de la belle époque qui a fait là une œuvre petite par la dimension et l'importance, mais qui n'a jamais été surpassée.

Nous avons dit que les modèles étaient souvent taillés dans la pierre tendre ; c'est le cas de tous ceux du musée de Boulaq au Trocadéro ; le plus souvent ce sont des plaques carrées, portant au centre et en bas-relief des modèles d'hiéroglyphes faits avec le plus grand soin, se transportant facilement et se conservant mieux que le plâtre ; cette dernière matière était consacrée à un seul modèle et abandonnée après l'exécution. C'est pour cela probablement que les plâtres du British Museum sont fragmentés et très usés.

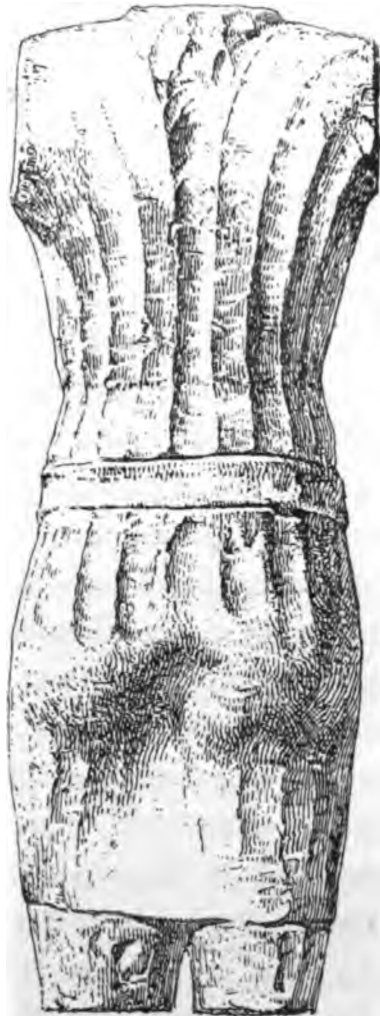
Ces modèles ne sont pas seulement des types de composition et de finesse d'exécution, mais aussi d'ébauche ; ce sont, comme les appelle justement M. Mariette, « des écoles graduées de sculpture ». En effet, presque toutes les dalles sculptées du Trocadéro vont deux par deux ; la première donne la grosse ébauche, comme le torse équarri appartenant à M. Geslin, et la seconde le même sujet tout à fait fini. Mentionnons l'Isis du Trocadéro pour la délicatesse exquise du travail (37) ; les deux

têtes du dieu Bès (42) pour l'étrangeté du type de cette divinité aussi laide que bienfaisante, d'après l'idée des Égyptiens.

La vitrine du Trocadéro était surtout riche en bustes ou modèles de têtes, généralement des types royaux, car l'ureus se dresse sur leurs coiffures, probablement, comme il est dit dans le catalogue, parce que les sculpteurs s'essayaient sur le portrait du roi régnant. Du n° 21, ébauche à peine dégrossie, on arrive graduellement au n° 35, dont la tête est dans le plus parfait état d'achèvement et de finesse. M. Mariette remarque (Cat., p. 65) que tout dans ces bustes est sacrifié à la figure proprement dite, et l'un des modèles (n° 26) est même coupé par le milieu afin de mieux assurer le profil.

En général, les modèles de sculptures, en plâtre ou en pierre, du musée du Louvre, comme de celui de Boulaq, par leur finesse d'exécution et l'élégante proportion de leurs figurations, témoignent de leur date relativement récente et pour la plupart appartiennent à l'art saïte et même à l'art ptolémaïque. Nous avons déclaré que l'un de ces modèles nous apparaissait comme une œuvre grecque supérieure. Il ne faudrait donc pas se hâter d'en tirer un enseignement sur les écoles artistiques qui se sont succédé en Égypte. Mais ils nous donnent un précieux témoignage des systèmes techniques qui ont dû être anciennement et souvent adoptés même en dehors de l'Égypte. Un tout petit taureau assyrien à tête humaine, portant sur le dos la base d'une colonne, petit monument placé auprès des modèles égyptiens et qui appartient au British Museum, pourrait faire supposer, malgré sa petite dimension (dix centimètres dans la plus grande largeur), que les sculpteurs de Babylone et de Ninive ont employé les mêmes moyens.

« Les proportions, ô fils d'Hellen ! » s'écrie avec bonheur « un ancien diplomate d'Orient », seule signature d'un volume intitulé : *Les Grecs à toutes les époques*, dans lequel ces derniers



TORSE A L'ÉTAT D'ÉBAUCHE.
Modèle. Pierre tendre. XVIIIe dynastie.
Dessiné par M. Geslin et tiré de sa collection.

sont réduits en poudre en moins de 425 pages (Dentu, 1870, p. 71), « les proportions ! Il vous restait ce brevet d'invention

comme un bien propre, comme le titre le plus précieux de votre esthétique. Mais l'impitoyable archéologie poursuivait le cours de ses investigations. Un beau matin, on apprit qu'il fallait restituer aux Égyptiens le bénéfice de la trouvaille. »

Et continuant sur ce ton pendant plusieurs pages, ce diplomate rappelle les recherches ingénieuses d'un de nos grands écrivains d'art qui a pensé que le fameux canon de Polyclète, soi-disant emprunté aux Égyptiens, pourrait être le médius, dont la longueur formait juste la dix-neuvième partie de la hauteur de ces figures.

Nous savons bien que M. Lepsius a accepté ce canon : « Les Égyptiens, a-t-il écrit, plaçaient les mailles d'un filet sur l'objet à copier et avaient ainsi une figure assez exacte pour établir un canon particulier. Le canon a changé pour la figure humaine deux fois principalement, la première dans le commencement de la deuxième période, la deuxième dans la quatrième période artistique. Quand les prêtres se permettaient d'en dévier, la foule les suivait d'elle-même, c'est pourquoi leur art est correct. »

Nous ne sommes pas plus disposés aujourd'hui qu'hier à suivre les très longs développements que l'on a donnés à cette question. Il faudrait un volume pour y répondre, mais nous affirmons de nouveau que si les Égyptiens et les Grecs ont possédé un canon de proportion, il n'a pas été longtemps en usage. Dans l'art grec, il n'y a pas deux statues de mêmes proportions malgré tout ce que l'on prétend à ce sujet ; dans l'art égyptien on trouve parfois une série de statuettes sortant du même moule ou du même atelier, faites d'après le même modèle et par conséquent donnant les mêmes proportions, mais les modèles ou plutôt les poses ou compositions différentes n'ont entre elles ni

rapport de proportions, ni exactitude mathématique. Nous avons mesuré au Louvre, avec le savant conservateur M. Pierret, les petits carreaux tracés sur les modèles; jamais ils ne sont de mêmes proportions.

A l'Exposition, plusieurs pièces appartenant à la série de modèles dont nous avons parlé portaient les traces encore visibles des lignes du susdit canon, ou plutôt de la mise au carreau destinée à faciliter la copie au sculpteur. « N'aurait-on pas emprunté ces lignes à ce canon officiel des proportions de la figure humaine dont parle Diodore, dit M. Mariette (Catalogue, p. 69), et dont on a vainement cherché une application satisfaisante sur les monuments? En d'autres termes, nos lignes symétriquement croisées ne seraient-elles pas calquées sur les lignes du canon officiel lui-même, ce qui n'aurait certainement rien d'étonnant?

« C'est malheureusement par la négative qu'il faut répondre à cette question. Si les lignes quadrillées dérivaient d'un point de départ commun, elles seraient identiques chez tous les modèles. Or une figure divisée (de l'ureus au menton) en quatre parties sur les n°s 27, 28, est divisée en trois sur le n° 29, tandis que, dans la plupart des cas, la division du carreau semble tout à fait laissée à l'arbitraire ou à la commodité de l'artiste. A la vérité, les deux n°s 27, 28 semblent faire exception à la règle; les lignes y sont gravées sur le même modèle et dans les mêmes proportions relatives. Mais ces deux modèles sont de la même main et sortent du même atelier. On n'en peut conclure que les divisions choisies par l'artiste pour accomplir son travail seraient précisément celles du canon officiel. Le problème reste donc en suspens. »

Malgré cette conclusion imprévue après l'argumentation de M. Mariette, les raisons qu'il donne sont décisives et notre opinion ne pourrait trouver un plus heureux et plus savant appui.

Le problème le plus difficile de la technique égyptienne, problème présenté de nouveau à la science au Trocadéro, est celui de l'emploi du fer.

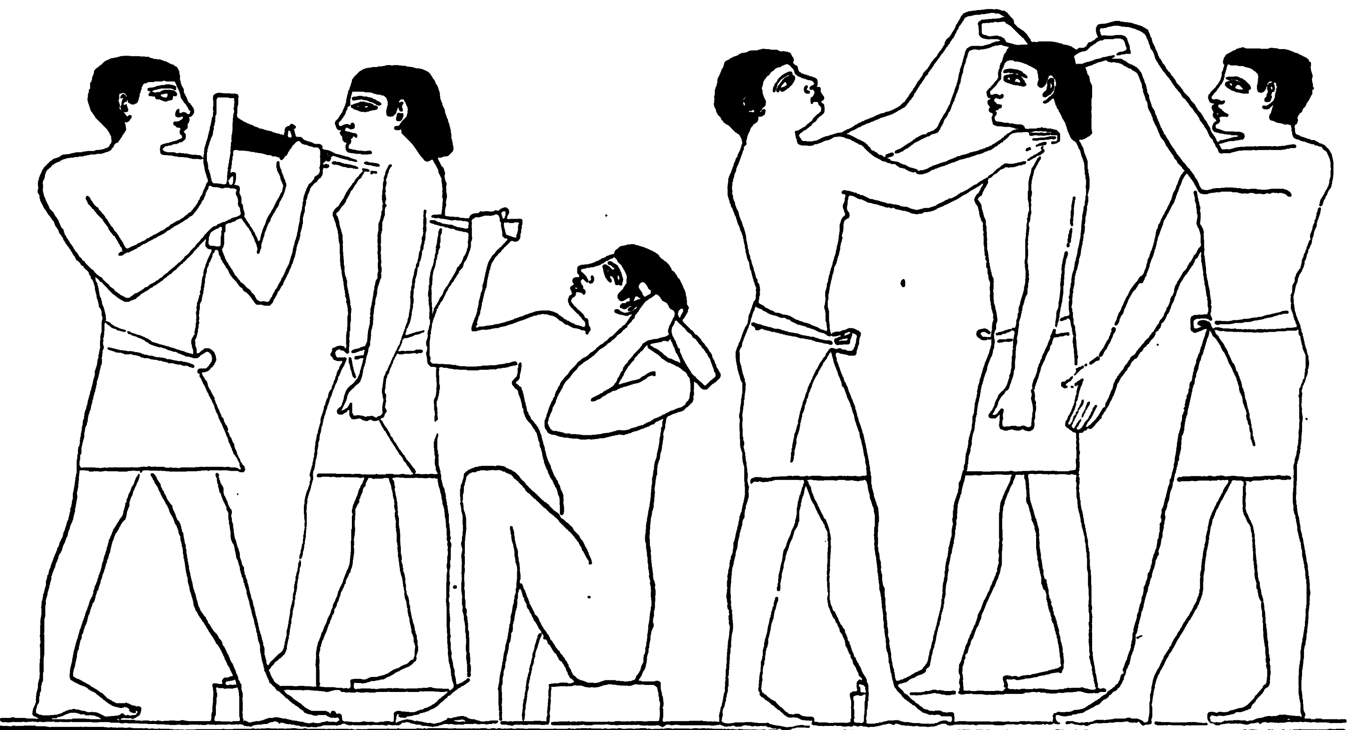
Les Égyptiens taillaient-ils les pierres dures avec des outils en bronze, en fer, ou des silex ?

M. Mariette appuie surtout sur ce point, qu'il n'a jamais trouvé de fer en Égypte; et aussi sur les nombreux outils de bronze dont il a rempli une vitrine au centre de l'Exposition.

Ces faits n'annulent pas les raisons déjà données : 1° Les minerais de fer étant très rares en Égypte, l'emploi a dû en être très restreint; 2° le sol nitreux de cette partie de l'Afrique a conservé le bronze et détruit le fer; 3° la superstition[1], existant dès l'ancien empire, que le fer (connu par conséquent à cette époque) était impur comme formant les os de Typhon, génie du mal; ce qui expliquerait pourquoi M. Mariette n'en a pas trouvé dans les tombeaux; 4° la collection d'outils égyptiens en fer exposée dans une vitrine du Louvre, collection dont malheureusement on ne connaît pas très exactement la provenance et par conséquent la date; 5° les cinq noms hiéroglyphiques du fer, traduits par M. Chabas, dans des inscriptions concernant la construction des temples et les outils; 6° les fragments de fer que les Anglais auraient recueillis aux Pyramides.

Ce qui, malgré ces raisons, nous ferait pencher non pour l'emploi du bronze, mais du silex, c'est le tableau du tombeau

1. Cette superstition a été rapportée par Th. Deveria.



FRAGMENT DU SEPTIÈME TABLEAU DU TOMBEAU DE TI. IVe DYNASTIE.
(Exposition universelle de 1878).— Gravure extraite de la revue illustrée l'*Art*.

de Ti, dont malheureusement nous ne pouvons donner ici qu'une petite partie. Cette peinture, placée sur un des murs de la salle, retraçait le tableau complet des opérations des sculpteurs de l'ancien empire. La première statue est taillée à l'aide d'outils en métal; leur forme mince et allongée rend ce point indiscutable; mais peut-être est-ce une statue en bois ou en pierre tendre, la même que l'on voit plus loin râpée à l'aide de pierres dures que deux Égyptiens frottent à la main sur sa surface? Mais voici à la suite une troisième statue, cette fois assise, et que deux autres sculpteurs achèvent à l'aide d'une pierre ferrugineuse quelconque, analogue de forme à celles qui servent à râper la statue précédente, forme courte, massive, comme toutes les pierres emmanchées servant de haches dans les autres contrées. La véritable différence, c'est qu'au lieu d'avoir cet emmanchement si solide, dans toutes leurs variétés des haches primitives étrangères à l'Égypte, celles-ci sont seulement serrées par la main du sculpteur entre deux barres de métal formant ainsi une sorte de tenaille. Mais cette tenaille était bien peu solide, et nous ne pouvons nous expliquer un système aussi défectueux que par la nécessité de retailler ou de changer souvent de pierre, nécessité à laquelle le sculpteur était peut-être si souvent astreint, qu'il ne pouvait prendre la peine, pour quelques coups de suite, de procéder à un emmanchement parfait. Quoi qu'il en soit, avec de telles pierres ainsi manœuvrées les Égyptiens pouvaient arriver à ce martelage ou *piquetage*, tel que nous le voyons dans les deux statues de granit à l'état d'ébauche que nous avons pu étudier au Trocadéro. Ainsi il est donc probable que la troisième statue du tableau est en granit, que les sculpteurs la martèlent avec des hachettes en

pierre très dure, sans cela ils se serviraient des outils allongés, c'est-à-dire en métal, des artistes voisins. Mais ces outils étaient en bronze, et, comme, nous l'avons toujours soutenu, la trempe du bronze est impossible, ce métal ne peut entamer le granit.

Aucun des spécimens de statues en pierre dure de l'ancien empire que nous avons pu étudier, grâce à l'Exposition universelle, ne montre la trace sûre, les arètes vives du ciseau d'acier que nous trouvions si souvent lors de premières études au Louvre (lequel ne contient en fait d'œuvres en pierre dure que des travaux du moyen et du nouvel empire) et principalement sur les hiéroglyphes du merveilleux sarcophage du hiérogrammate Ta-ho qui présentent constamment la trace d'un même petit ciseau, au tranchant droit de la largeur d'un centimètre, tenu presque verticalement dans la main du sculpteur, et traçant partout son petit sillon de même largeur, par une suite de petits ressauts.

Pendant le nouvel empire, une raison importante s'ajoute aux probabilités qui touchent la connaissance et l'emploi du fer en Égypte. La conquête, par les Égyptiens, de l'Assyrie, pays qui faisait un emploi si commun de ce métal, a dû leur en communiquer l'usage. Fabriquant alors l'acier, les Égyptiens auraient dû s'en servir avant tout pour forger des épées et des lances, mais nous rappelons que le même fait et la même bizarrerie se retrouvent chez plusieurs peuples anciens, entre autres chez les Gaulois, qui possédaient et fabriquaient des ornements et des harnais de fer, et ne se servaient pas de ce métal pour les armes, peut-être à cause de sa rareté même et de la difficulté primitive de sa fabrication pour de grandes pièces.

Pour le granit, l'emploi unique d'outils en pierre n'a rien qui puisse nous surprendre ; nous avons montré que les indigènes de l'Amérique, et plus près de nous les Bretons, se sont contentés d'instruments analogues, et n'en ont pas moins produit énormément de sculptures sur pierre dure.

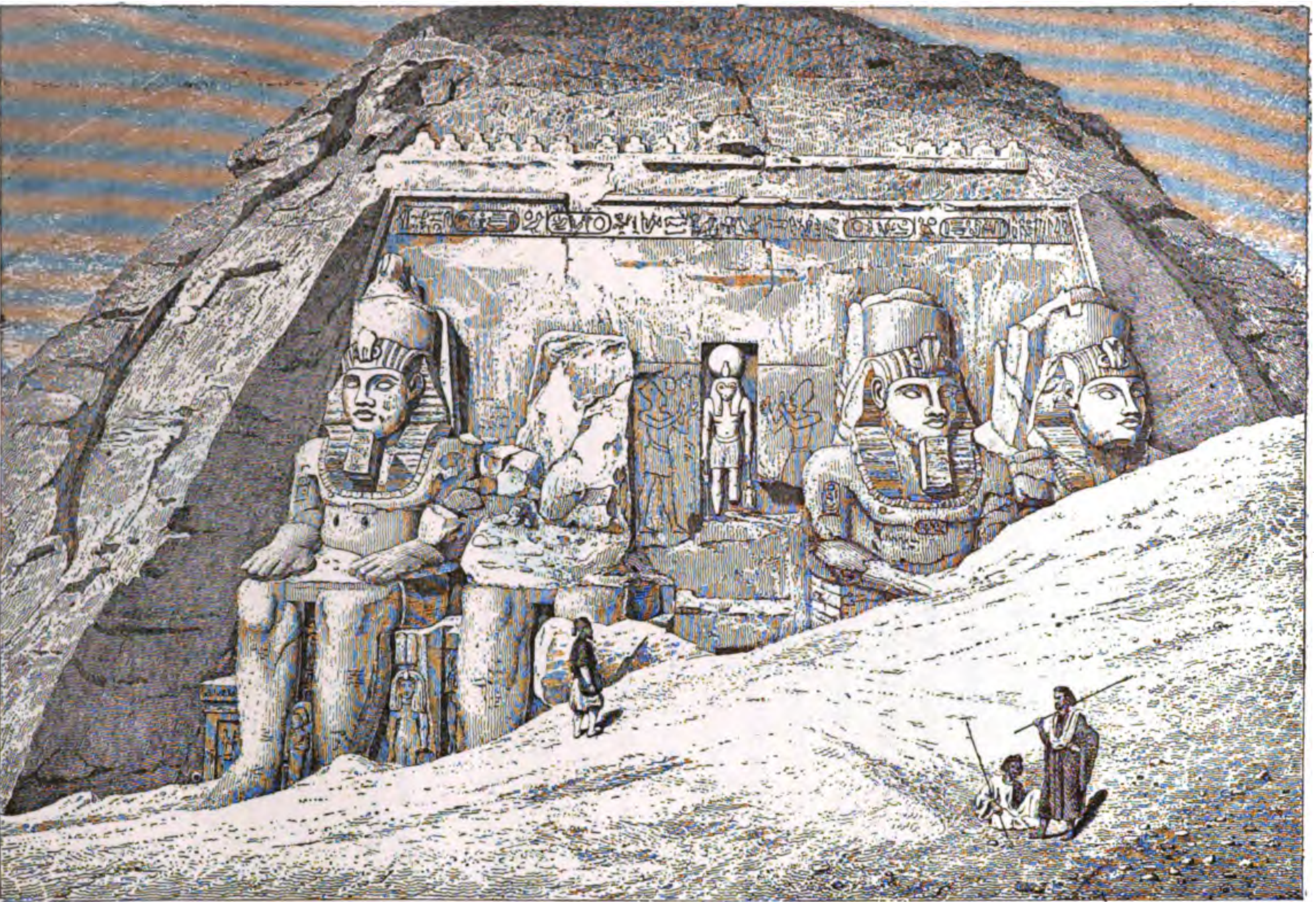
La difficulté de tels procédés n'en ferait que mieux comprendre la simplification des mouvements, la largeur des formes, la rareté des accessoires de la statuaire égyptienne sur pierre dure, origine de son style, ainsi que nous l'avons expliqué.

En tous cas, sur la question de l'emploi du fer en Égypte, l'Exposition de Paris démontre combien le problème est complexe, et pour nous, il nous semble nécessaire d'attendre de nouvelles recherches[1] avant de pouvoir émettre une opinion définitive.

L'architecture égyptienne de l'Exposition aurait demandé aussi un examen approfondi, car elle s'est manifestée par les recherches les plus intéressantes, entreprises surtout par M. de Rochemonteix et M. Mariette. Le premier a donné des essais de restauration de plusieurs temples, principalement de celui d'Edfou, et la symbolique si curieuse des coiffures royales et divines dans les peintures égyptiennes. Son retour, malheureusement tardif, n'a permis à la direction des missions scientifiques d'exposer ses dessins que vers le dernier mois de l'Exposition. Bien peu de personnes les ont vus dans la seconde salle du ministère de l'Instruction publique. Les résultats des travaux de cette mission n'en sont pas moins d'une grande importance.

C'est principalement grâce à l'influence de M. Ferdinand de

1. Voir à l'appendice, notre réponse à M. G. Ebers.



ENTRÉE DU GRAND TEMPLE D'IBSAMBOUL.

Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*

Lesseps, à ses instances énergiques unies à celles de M. Mariette-Bey, que le vice-roi d'Égypte a consenti, au milieu des difficultés du moment, à prendre part à l'exposition de Paris et à la construction d'un pavillon au Trocadéro.

Ce pavillon, ou plutôt ce palais, était destiné en partie aux produits de l'Égypte moderne, parmi lesquels on remarquait les splendides ouvrages de l'éditeur du gouvernement égyptien, M. Moures : *le Voyage de la Haute-Égypte* et *l'Album du musée de Boulaq*[1], les photographies nouvelles de M. Bechard, des monuments de l'ancienne Égypte, dont plusieurs ont servi à nos graveurs, et des types populaires du Caire, si originaux et si caractéristiques. La salle de droite contenait les plans en relief du canal de Suez; celle de gauche, des panoplies africaines et les tableaux de la traite des nègres. Les plus tristes résultats de la barbarie et les plus brillants de la civilisation étaient ainsi face à face dans le pavillon du Trocadéro, ou plutôt dans la restauration d'un palais de l'ancienne Égypte, restauration des plus importantes due à M. Mariette, et dont nous espérons pouvoir faire plus tard une étude spéciale et complète.

1. Nous apprenons avec plaisir que les belles planches de cet album, reproduites par le système d'héliogravure de M. Rousselon, vont être éditées par la maison Goupil.



LE BOURSIER, SCARABÉE SACRÉ DES EGYPTIENS
Copié sur les pierres gravées.



PLATS DE SCARABÉES DE L'ANCIEN EMPIRE

V

LES MONUMENTS FUNÉRAIRES

SCARABÉES. — FIGURINES ÉMAILLÉES. — RITUEL FUNÉRAIRE.
MONUMENTS DE LA RÉSURRECTION.

NE vitrine entière du Trocadéro était remplie par une multitude de colliers, de bagues, d'amulettes exclusivement composées de petites pierres taillées dans la forme imitative d'un insecte, le scarabée, étrange symbole, au rôle mystérieux et multiple, peut-être le plus sacré, le plus vénéré et le plus ancien de l'Égypte.

De la première dynastie jusqu'à l'époque chrétienne, les tombeaux, les momies, présentent une immense quantité de ces petits monuments. Une grande partie, primitivement, dut servir de cachet; mais peu à peu la valeur mystique de l'insecte s'étendit jusqu'à lui faire représenter l'immortalité et remplacer le cœur des momies.

Dorez-le, est-il écrit souvent sur le plat des scarabées, *et placez-le dans le cœur d'une momie. Faites un phylactère oint d'huile, prononcez par dessus les paroles magiques : Mon cœur que j'ai reçu de ma mère, celui que j'ai dans mes transformations.*

Au nouvel empire, sous Ramsès II, le nom de l'Égypte s'écrira par deux scarabées. Mille ans plus tard, près de l'ère chrétienne, le scarabée signifiera le monde pour les habitants du Delta !

L'usage du scarabée devint général dans l'antiquité, même hors de l'Égypte. Le sol ancien en est couvert, car quoique l'Assyrie, la Phénicie, l'Étrurie, la Grèce, Rome n'aient pas adopté les croyances mystiques, les vertus symboliques attribuées à l'insecte sacré par les Égyptiens, tous ces peuples adopteront, imiteront à l'envi, la forme du scarabée comme principal motif des bijoux, comme type favori de la glyptique.

Presque toutes les matières ont été mises à contribution par l'Égypte pour former des scarabées : le bois, la craie, les schistes, la terre émaillée, bleue, blanche, verte et noire. Les plus grands sont en basalte et en serpentine; on en trouve en cornaline, en améthyste, prisme d'émeraude, porcelaine, lapis-lazuli, en verre et en écume de mer.

Les premières intailles exécutées sur le plat des scarabées les plus anciens portent seulement des spirales et des cercles concentriques, ensuite des hiéroglyphes.

Pendant l'ancien empire, nous n'en avons guère trouvé qu'en matières tendres; les scarabées sur pierres fines ornés de spirales, faciles à produire à l'aide d'une pointe diamantée, débutent dès la cinquième dynastie, mais ce n'est seulement que vers le moyen empire, à la douzième dynastie, que le graveur en pierres fines crée peu à peu la technique nécessaire à cet art.

Ainsi, l'Égypte présente en quantité des gravures en pierres fines mille ans avant les autres peuples.

Les scarabées en pierres fines étaient le plus souvent destinés

à former des colliers ou des bagues, un fil d'or était passé à travers l'insecte, et venait s'enrouler sur lui-même aux deux extrémités, de manière qu'il pouvait se tourner facilement sur son axe; le système, dit à tourniquet, était surtout commode, quand on voulait se servir de la gravure intaillée sur le plat du scarabée comme cachet. Aussi fut-il adopté et répandu même en Grèce dans toute l'antiquité.

Rien n'est plus intéressant que de suivre, dans une vitrine de la première salle du musée égyptien du Louvre, la magnifique collection de scarabées portant des cartouches royaux. Six mille ans de dynasties pharaoniques s'y trouvent déroulés à nos yeux, depuis le scarabée en or de Menès, le fondateur de Memphis (scarabée malheureusement douteux), jusqu'à celui en marbre de l'empereur Adrien. C'est la ligne suivie, le livre d'histoire, le plus complet de l'humanité, que l'Égypte a confié à l'insecte sacré. Immense période de temps envolée dans l'espace, que le scarabée a renfermée dans ses élytres et enfouie dans la terre. Mais ces six mille ans ressuscitent avec lui et forment devant nous les longues et nombreuses rangées de cet étrange chapelet. Bientôt celui-ci n'offrira presque plus de lacunes, car tous les jours, grâce à la recherche du savant, comme à l'intérêt du curieux, un scarabée trouvé dans un tombeau nous restitue le nom, les œuvres d'un Pharaon, l'importance de toute une dynastie jusque-là ignorée, perdue !

Les scarabées du Trocadéro étaient presque tous en pierre fine, aucun ne remontait par conséquent jusqu'à l'ancien empire. Une grande quantité de bagues en faïence se trouvaient dans la même vitrine ; le Catalogue dit qu'elles ne servaient probablement qu'aux échanges entre parents et amis comme des souhaits

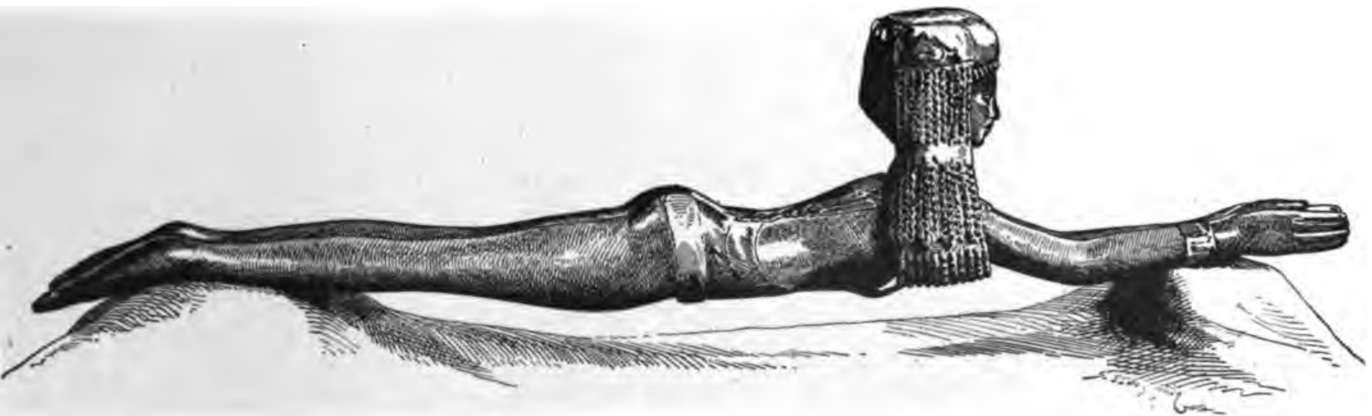
de bonne année. Mais, pourtant, nous nous rappelons avoir trouvé une de ces bagues sur une momie que nous avons déroulée, il y a trois ans, à la Société d'anthropologie; elle était passée au petit doigt de la main gauche.

Ce fut même avec une certaine difficulté que nous parvînmes à ouvrir les bras que cette momie tenait croisés sur sa poitrine pour y cacher et préserver une quantité d'objets mystiques analogues à ceux des vitrines du Trocadéro, tels que le *Tat*, autel à quatre degrés, symbole de durée; l'œil d'Osiris, œil mystique, qui doit faire parvenir l'âme saine et sauve au séjour éternel; la croix ansée; les sceaux, boucles de ceinture; le *Naos*, ou pectoral en forme de sarcophage, et autres emblèmes, symboles, fétiches ou amulettes, la plupart en faïence émaillée, lesquels auraient dû la protéger contre la violation dont nous nous rendions coupable.

On sait que, dès le moyen empire, les Égyptiens dans les cérémonies funèbres déposaient, dans des coffrets placés vers la tête des momies, des statuettes funéraires en faïence ou en terre cuite, rappelant les figurines de plâtre que l'on dépose encore aujourd'hui sur les tombes des cimetières catholiques.

Les plus grossières déposées naturellement par les plus pauvres, sortaient toutes du même moule et ne présentaient aucune forme intéressante. En revanche, les riches offraient des statues du défunt, chargées d'inscriptions glorieuses ou de maximes religieuses.

La vitrine K contenait toute une collection de moules en terre cuite recueillis à l'intérieur d'un tombeau à côté d'une momie. « Originairement, ces moules ne servaient pas à multiplier et à reproduire telle ou telle figure, « trouvons-nous dans le



MANCHE D'UNE CUILLER EN BOIS.
(Exposition universelle de 1878.) Dessin de Saint-Elme Gautier. Actuellement au musée de Boulaq.
Gravure extraite de la Revue illustrée l'*Art*.

Catalogue, page 116, on les déposait à côté du mort comme un symbole de sa renaissance, de sa transfiguration, de la perpétuité de son être, de son retour, sous la forme qu'il a déjà possédée, dans un monde où il ne connaîtra plus la mort. On ne comprendra jamais les monuments de l'archéologie égyptienne, si on ne tient compte de ce symbolisme profond qui les pénètre à peu près tous. »

Pourtant, nous ne sommes pas de cet avis, nous ne voyons dans cette vitrine que des moules en terre cuite, en partie usés, ayant par conséquent longtemps servi. Pour nous, ils formaient le matériel d'un fabricant estampeur de symboles et statuettes funéraires, car, pendant toute l'antiquité, les Égyptiens comme les autres peuples n'ont guère cessé de placer auprès du mort tous les ustensiles de sa profession, aux scribes leurs palettes, aux maçons leurs outils.

Les statuettes funéraires de l'Exposition, généralement émaillées, témoignaient de la supériorité avec laquelle l'Égypte a su découvrir et perfectionner cet art. C'étaient des terres émaillées, bleues, vertes, jaunes, blanches, violettes, sur lesquelles les détails étaient le plus souvent non gravés, mais grossièrement tracés par des lignes noires.

Citons : la tête du roi Nechao, remarquable par la vivacité des tons verts et bleus de la faïence dont elle est faite ; la statuette d'Abydos ; les colliers de momie ; l'hippopotame : sur le corps de cet animal, recouvert d'un admirable émail bleu, le peintre a naïvement dessiné des roseaux, au milieu desquels il est censé s'avancer. Citons enfin une magnifique statuette, d'un ton général blanc laiteux, au visage et aux mains bleu turquoise, à la coiffure jaune rayé de violet.

Un seul rituel funéraire était exposé (le rituel funéraire ou livre des morts était un recueil de prières et de formules sacrées à l'usage du défunt dans l'autre monde). Les vignettes si soignées de ce rituel avaient une grandeur, un style, dont seule la reproduction aurait pu donner une idée. C'était un parchemin d'une conservation miraculeuse, écrit pour une reine de la vingt et unième dynastie. Elle s'appelait Hator-Taou-seent-ta-ui, et était fille de roi, épouse de roi, mère de roi. « Ce papyrus appartient à l'histoire, dit le Catalogue, page 108. Il en est une des pages, sinon les plus lumineuses, au moins les plus intéressantes. Quelques années plus tard, Salomon épousera une des filles de ces Ramsès relégués dans la Basse-Égypte par la toute-puissance des grands-prêtres d'Ammon à Thèbes. »

Quoique la foi dans la résurrection fût une des croyances les plus vives de l'Égypte, il ressort pourtant de l'une des traductions données par M. Maspero[1] de quelques-uns de ces papyrus, que dans les dernières époques de l'Égypte, il se trouvait des Égyptiens qui regrettaient parfois la vie terrestre.

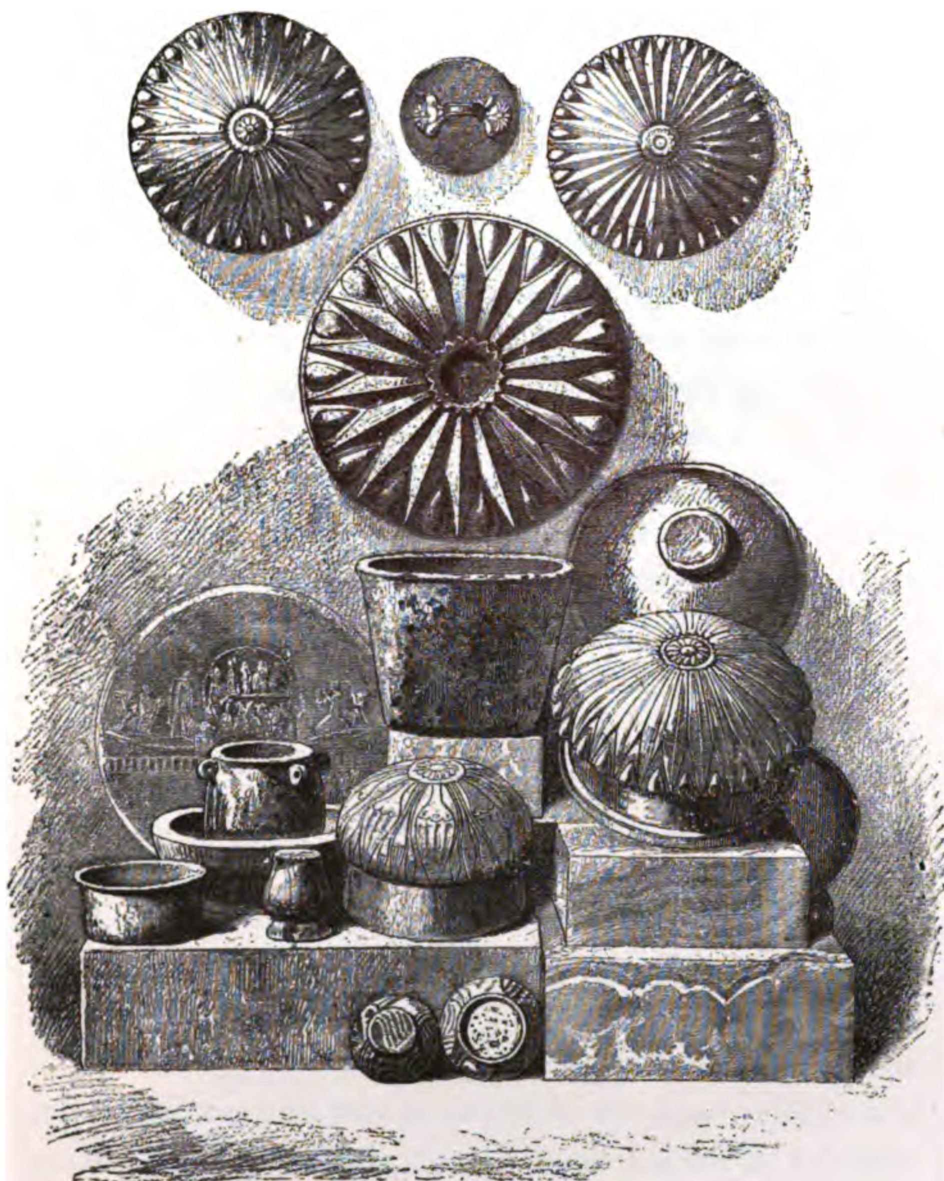
« O mon frère, ô mon ami, dit une Égyptienne défunte Tahuhatep, prêtresse de Memphis, à son frère et époux, ô mon mari, ne cesse pas de vider la coupe de joie, d'aimer et de célébrer des fêtes; suis toujours ton désir et ne laisse jamais entrer le chagrin en ton cœur, si longtemps que tu es sur la terre! Car l'Ament est le pays du lourd sommeil et des ténèbres, une demeure de deuil pour ceux qui y restent. Ils dorment dans leurs formes incorporelles; ils ne s'éveillent pas pour voir leurs frères, ils ne reconnaissent plus père et mère, leur cœur ne s'émeut

1. *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, par G. Maspero, professeur de langue et d'archéologie égyptienne au Collège de France.

plus vers leur femme ou vers leurs enfants. Un chacun se rassasie de l'eau de vie, moi seul ai soif. L'eau vient à qui demeure sur la terre; où je suis, l'eau même me donne soif. Je ne sais plus où je suis depuis que j'entrai dans ce pays; je pleure après l'eau qui a jailli de là-haut. Je pleure après la brise, au bord du courant (du Nil), afin qu'elle rafraîchisse mon cœur en son chagrin. Car ici demeure le Dieu dont le nom est *Toute mort*. Il appelle tout le monde à lui et tout le monde vient se soumettre, tremblant devant sa colère. Peu lui importent et les dieux et les hommes; grands et petits sont égaux pour lui. Un chacun tremble de le prier, car il n'écoute pas. Personne ne vient le louer, car il n'est pas bienveillant pour qui l'adore: il ne regarde aucune offrande qu'on lui tend. »

Cette plainte d'une expression si harmonieuse, si mélancolique, si touchante, nous paraît utile pour faire apprécier non seulement le sentiment de l'Égypte du nouvel empire, mais aussi la différence qui existe dans son esprit avec celui de l'ancien empire. La pensée d'un peuple s'exprime dans son art; combien celui qui date de ce chant funèbre devait avoir moins de force, moins d'ampleur, de jeunesse, être plus sévère, moins réel et moins pittoresque! L'art du nouvel empire est empreint de sa philosophie.

Mais d'après les rituels, le corps et l'âme devaient ressusciter. Après les fêtes « tristes » de la mort, l'Égypte célébrait au printemps les fêtes « gaies » de la résurrection. « On élevait dans chaque temple un cénotaphe, dit M. Mariette, page 62, dans lequel le dieu mort était censé couché. Les prêtres représentaient les mystères de la passion. Puis, au jour dit, le dieu s'élançait du sein de la mort pour ressusciter à la vie divine. » Ainsi cette



VASES SACRÉS EN ARGENT. XXVIe DYNASTIE.
Exposés en 1878 au Trocadéro, actuellement au musée de Boulaq.
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

larve humaine, ce corps rampant, encore emmaillotté mais revenant à la vie, c'est le cénotaphe de Dendérah, c'est Osiris ressuscitant, levant la tête « comme pour chercher l'air nouveau qui doit vivifier ses poumons » après de longs voyages et de cruelles épreuves; idée complétée d'une façon encore plus touchante par les petits groupes représentant sur le tombeau la momie ou le corps inanimé, près duquel l'âme, sous la forme d'un oiseau à tête humaine, vient chercher la place du cœur. L'art n'a jamais donné une image plus sensible, plus délicate, même au moyen âge, de la résurrection de l'être.

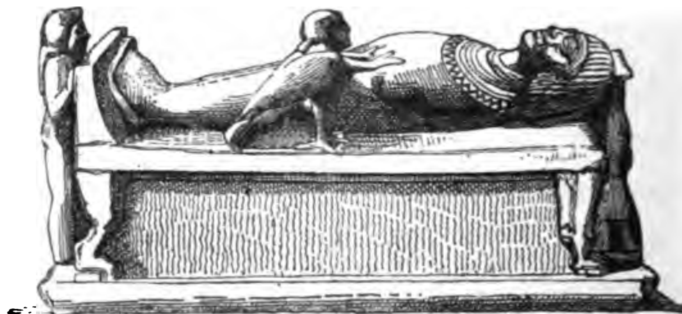
Combien l'apparition, l'étude de tous ces monuments chaque jour découverts, démontrent peu à peu l'erreur des historiens grecs qui pétrifiaient l'Égypte en s'appuyant sur de fausses traditions! Ils étaient plus forts en cela que tous les voiles et toutes les boîtes qui recouvraient les momies, car celles-ci au contraire nous conservaient la vérité[1].

L'histoire apparaît aujourd'hui d'autant plus éclatante et d'autant plus intéressante à travers les longs âges de l'antique Égypte, que les reflets de son suaire illuminent. Isis, la déesse lune, éclaire encore la nuit. Pendant toute l'antiquité, Nout la déesse céleste enveloppe de ses longues ailes et protège dans le tombeau chaque défunt qui doit revenir intact à la vie.

Oui ! les Égyptiens avaient raison de ne pas croire à la mort et de conserver avec tant de soin leurs dépouilles! Elle ressuscite en effet tous les jours, cette jeune civilisation de soixante-dix siècles passés! Chaque mort se lève de son tombeau,

1. La France, heureusement, a une grande part dans toutes les découvertes nouvelles. grâce aux travaux des Chabas, des Longpérier, des Mariette et des Saulcy, que continuent encore MM. Lenormant, Maspero, Pierret, Revillout de Rochemontex, et à l'étranger MM. Birch, Lepsius, Brugsch, Ebers, etc.

déroule ses bandelettes, nous montre ses traits, nous raconte l'histoire de sa vie, nous présente les objets dont il s'est servi, les animaux qu'il a aimés, les dieux qu'il a adorés. Il semble que l'écho répète leurs paroles, et même nous entendons l'immense théorie des prêtres de Memphis vêtus de leurs peaux de panthères, debout, superbes et majestueux, rangés sur tous les degrés des pyramides, dire du sommet de dix mille années au monde moderne qui la contemple et s'incline : « O peuples, vous n'êtes que des enfants ! »



L'AME VENANT RETROUVER LE CORPS.
Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts.*

L'ART ÉGYPTIEN

SUPPLÉMENT ARCHÉOLOGIQUE



BARQUE SACRÉE PORTANT LA DÉESSE PACHT DANS UN TABERNACLE.
Couronnement d'un bâton de procession. Musée de Boulaq. — Gravure extraite de la *Gazette des Beaux-Arts*.



ÉGYPTIENS TAILLANT ET NIVELANT UN BLOC DE PIERRE DURE.

A MONSIEUR GEORGES EBERS

Paris, 30 octobre 1880.

MONSIEUR,

Dans un chapitre de mon travail sur l'art égyptien au Trocadéro, je déclare que l'examen de statues de l'ancien empire, à l'état d'ébauche, exposées en 1878, par M. Mariette, me ferait présumer que les Égyptiens ne se servaient ni d'outils de bronze, ni d'outils de fer ou d'acier, pour tailler les pierres dures, mais simplement de silex. A propos de ce passage de mon travail vous voulez bien m'adresser la question suivante :

« Nous demanderons à l'auteur, si la plus belle des œuvres de Scha-fra, qui se compose d'une diorite si dure que Maître

Drake nous avoue que le travail de cette matière le mettrait en embarras, ne doit pas supposer l'emploi de l'acier. »

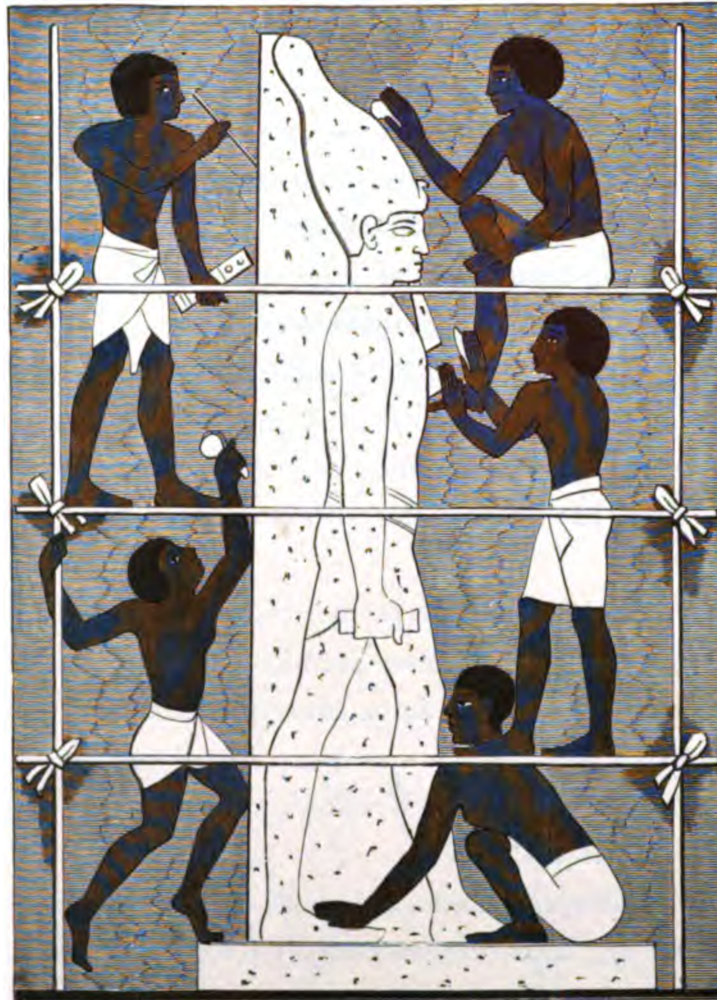
Voici le résultat des expériences que j'ai faites pour répondre à votre question.

J'ai taillé facilement plusieurs granits de dureté différente, avec un silex commun des environs de Sèvres, appointé en forme de lance. Pour le porphyre il en serait de même, sans difficulté, car celui-ci éclate encore plus facilement que les granits.

J'ai essayé, devant M. Richard, attaché aux collections de l'École des Mines de Paris, de tailler les diorites du Musée avec des silex analogues sans réussir, le silex se clivant sans cesse. Mais en me servant du jaspe, dit caillou égyptien, surtout d'un morceau à l'extrémité arrondie, je suis arrivé à éclater la diorite dans les parties cahotées, par petites parcelles; dans les parties droites, mon jaspe, en tapant à plat avec force, écrasait finement la diorite et la réduisait peu à peu en poussière grisâtre.

J'ai réussi sur les granits à tracer facilement de petites lignes analogues à celles qui forment les hiéroglyphes égyptiens et cela en tenant mon silex *ferme* sur la pierre, et en tapant dessus avec un autre silex ou marteau, de la même manière que le font les sculpteurs égyptiens dans la représentation ci-jointe, tirée de l'Abasse de Thèbes. Le système qui consiste à tenir le silex à l'extrémité d'un manche, comme il est indiqué sur la peinture du tombeau de Ti, ne pourrait servir que pour éclater la pierre à gros grains, comme on le fait aujourd'hui avec la pointe d'acier.

Il en résulte que chaque fois qu'un sculpteur égyptien est représenté sur une peinture ancienne travaillant une statue avec



SCULPTEURS ÉGYPTIENS SCULPTANT ET POLISSANT UNE STATUE EN PIERRE DURE.
Abasse de Thèbes.

un petit outil mince, allongé, emmanché ou non, ce doit être une figure en pierre tendre ou en bois, l'outil est en bronze ; chaque fois qu'un sculpteur égyptien y est représenté travaillant avec un outil d'une forme courte, presque ronde, ou appointé à l'extrémité, ce doit être sur une figure en pierre dure, c'est un outil en pierre, jaspe ou silex. Si mon explication est acceptée l'équivoque des représentations égyptiennes de sculpteurs au travail se dissipera facilement car cette équivoque provient du mélange, dans les peintures anciennes, des outils et des statues de différentes matières.

Certes le travail de la diorite par le jaspe est excessivement long, et ce dernier, quoique plus dur, est fortement abimé par la pierre, mais en somme l'exécution d'une statue par ce procédé n'est pas impossible, si extraordinairement pénible qu'elle soit.

Cette difficulté même me permet plus que jamais d'appuyer sur les affirmations de mon premier ouvrage, *la Sculpture égyptienne*, et sur la vérité de sa thèse que vous supposez abandonnée, parce que je n'y suis pas revenu dans mon étude des monuments exposés au Trocadéro. Cette étude traitait de sujets tout différents.

« De tout ce qui précède, ai-je écrit dans *la Sculpture égyptienne*, page 48, nous croyons pouvoir tirer deux conclusions. Voici la première : l'absence de points fouillés, la simplification voulue, la restriction des détails et des ornements à quelques sillons plus ou moins hardis, l'engorgement de toutes les parties délicates démontrent que les Égyptiens étaient loin d'avoir des procédés et des facilités inconnus. »

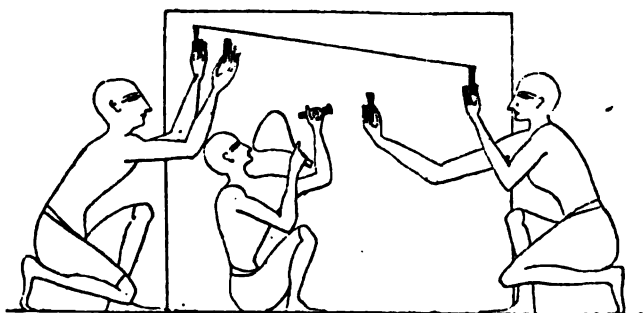
« La seconde conclusion, qui est pour mieux dire la consé-

quence logique de la première, c'est que le caractère général et uniforme de la sculpture égyptienne n'a pas été prémédité, voulu, par la classe sacerdotale, et qu'il a été imposé aux sculpteurs, non par la domination religieuse, mais par la technique même, par les conditions matérielles de leur art. »

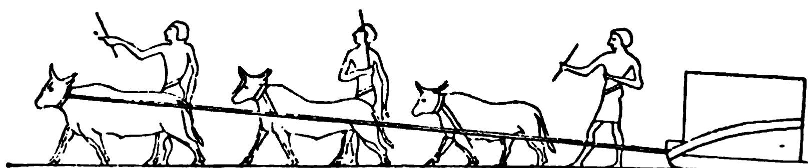
Vous trouverez dans le volume qui va paraître prochainement sous le titre : *Les Arts méconnus,* la préface et trois tableaux extraits de mon livre inédit sur la Glyptique, tableaux que je publie pour répondre à votre seconde question sur l'antiquité des instruments de gravure en pierre fine.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

ÉMILE-SOLDI.



SCULPTEURS TAILLANT ET DRESSANT UN BLOC DE PIERRE TENDRE
Abasse de Thèbes.



LETTRE A MONSIEUR ZABOROWSKI

MONSIEUR,

Dans un article de la *République française* sur le premier âge de fer[1], de même que M. G. Ebers, vous n'admettez pas la certitude des raisons qui m'ont amené à déclarer que les Égyptiens ne se seraient pas servis du fer.

Vos objections sont différentes de celles que pose M. Ebers. Vous me rappelez les bronzes Posno « ciselés très finement » qui portent « des hiéroglyphes très délicatement exécutés » suivant mes expressions que vous soulignez[2]. « Mais ce travail du bronze n'impliquait-il pas l'emploi du fer ? demandez-vous. Comment les Égyptiens auraient-ils pu ciseler avec des outils en pierre des grandes statues en bronze et y inscrire des hiéroglyphes ? »

La restriction que j'ai faite à ce sujet n'a pas en réalité un caractère aussi décisif que celui que vous lui attribuez. Pour ciseler des bronzes, il est moins nécessaire qu'on le croit de se servir des outils en acier actuels. Il suffit qu'on se serve d'outils

1. Revue scientifique. Feuilleton de la *République française*, 28 décembre 1880.
2. *L'Art égyptien au Trocadéro.*

en bronze d'un alliage plus résistant que celui de la statue à ciseler, et de petits ciseaux en silex sont encore meilleurs à cet effet. Peut-être les expériences décrites dans la lettre ci-jointe adressée à M. Ebers vous convaincront-elles complètement.

L'enchaînement de mes études à ce sujet me semble utile à rappeler devant l'importance de la question. Tout d'abord j'ai déclaré[1] que les sculpteurs égyptiens avaient été esclaves des pierres dures qu'ils employaient ; je n'ai pas admis un instant l'emploi d'outils en bronze et leur trempe merveilleuse acceptée jusque-là par les archéologues. Plus tard, quand M. Mariette apporta au Trocadéro tous les documents pouvant servir à élucider la question, je n'ai pas voulu admettre une minute l'emploi des ciseaux en bronze dont une vitrine était remplie ; mais en étudiant dans les tableaux de Ti la bizarre confusion des outils et la variété de leurs formes, j'ai suggéré l'idée que probablement les Égyptiens avaient fait usage d'un outillage encore plus primitif, l'outillage en silex, le seul possible si on abandonnait l'emploi du fer, que M. Mariette n'a jamais voulu admettre dans l'ancien empire.

M. G. Ebers, s'appuyant sur le sculpteur Drake, déclara n'être pas convaincu ; je fis alors des expériences dont j'ai rendu compte à l'éminent archéologue allemand.

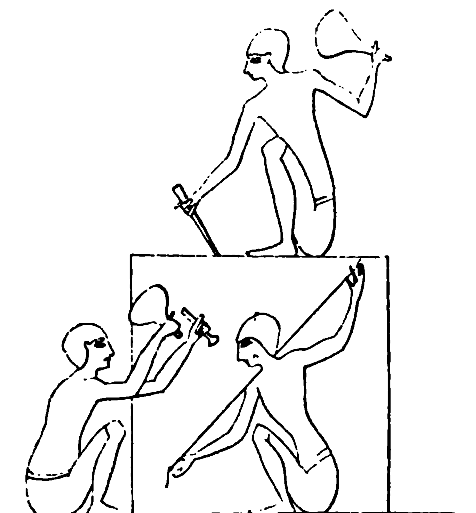
Du reste, veuillez examiner, Monsieur, comme tout s'éclaircit dans l'histoire si on refuse l'emploi du fer à l'antique Égypte. Ce métal n'étant pas en usage en Asie à l'époque sumérienne ou proto-chaldéenne, on a moins à discuter sur l'hypothèse d'une migration sémitique en Égypte dès les premières dynasties. Les bords du Nil ne pouvaient les premiers voir travailler le fer,

1. *La Sculpture égyptienne*. Leroux, éditeur.

dont l'usage était alors inusité dans les autres contrées; le Delta ne le fournit pas. C'est à l'Asie que l'on doit la métallurgie du fer, mais on ne peut guère faire remonter cette industrie sur le continent qu'au xve siècle avant l'ère chrétienne. Les fouilles de Schliemann nous le montrent presque inconnu en Grèce à l'époque homérique et ne faisait pas encore partie de l'outillage du sculpteur. Il y a donc accord presque partout pour amener le premier emploi du fer en pleine époque historique et pour admettre son introduction dans les contrées occidentales à une date bien moins reculée que celle qu'on lui avait jusqu'alors assignée.

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'expression de mes sentiments dévoués.

EMILE-SOLDI.



SCULPTEURS DRESSANT ET TAILLANT UN BLOC DE PIERRE TENDRE
Abasse de Thèbes.



FRISE DE LA PORTE D'ANGKOR
D'après le petit modèle du Trocadéro.

CONCLUSION

ous avons présenté l'étude séparée de divers arts les uns méconnus, les autres à peine entrés dans l'histoire. Combien entre eux la comparaison serait intéressante!

A ne considérer que l'architecture, quelle diversité extraordinaire dans les styles issus de toutes ces civilisations! Aucun rapport, ni dans l'ensemble, ni dans les détails des monuments de la Perse, du Cambodge, de l'Amérique. Au Pérou, c'est la force, le bloc épannelé, rarement sculpté, encore plus rarement décoré de peintures; c'est la carcasse égyptienne sans les riches et belles colonnes qu'elle renferme, les immenses et instructifs bas-reliefs dont elle s'entoure; dans l'architecture khmer, c'est la ligne, l'accumulation des portiques, des tours, des bas-reliefs et des statues; dans celle de la Perse domine la couleur, un seul grand motif plein, à peine sculpté, mais sur lequel les tons les plus vifs de l'émail viennent envelopper le monument comme une chape brodée.

Nous pouvons assurer que l'architecture moderne est loin d'avoir tiré de l'étude de ces arts toutes les ressources qu'ils peuvent fournir aux exigences les plus légitimes.

Pour les partisans de la monochromie, l'art khmer, par la profusion et la perfection de sa décoration sculpturale, ne rentre-t-il pas dans les conditions d'un monument décoré uniquement par la sculpture ?

L'art persan montre les effets à la fois éclatants et harmonieux que l'on peut obtenir dans la polychromie monumentale. Sans doute ces colorations ont été jusqu'ici imitées, mais avec trop de timidité, trop d'atténuation; et pourtant la science moderne nous a donné les moyens de les égaler, de les surpasser même.

« Depuis les origines de l'architecture, a dit dernièrement un de nos artistes les plus érudits, M. Sédille, dans tous les temps, chez tous les peuples, sous tous les climats, nous voyons la couleur, nécessaire aux peuples et aux individus, subsister comme le complément expressif de la forme. Ce n'est en vérité qu'au XVII[e] siècle, que nous la voyons disparaître devant la volonté d'un roi, jaloux de ressusciter l'art romain, moins les chaudes colorations des marbres, des ors, des mosaïques, des bronzes. Et depuis lors, la mode nouvelle aidant, nous subissons une éclipse partielle de ce rayonnement, la couleur, sans laquelle notre art, renonçant à l'une de ses plus grandes séductions, semble privé de vie[1]. »

« Montaigne a dit : « L'accoutumance hébète nos sens. » « Fils « et petits-fils de générations qui depuis Louis XIV ont vu passer « toutes les nuances du blanc sous leurs yeux; c'est-à-dire toute

1. P. SÉDILLE, *Conférence faite au Trocadéro.*

« la gamme des gris fades (que ne peint-on pas en gris?) nous « n'avons plus foi dans la couleur. »

« Seules les natures rudes et naïves subissent encore la fas-« cination des tons simples, si bien que la franchise du rouge, « du bleu, du vert, du jaune, semble aujourd'hui réservée aux « enseignes et aux devantures de boutiques. »

Pourtant nous espérons un progrès à cet égard, et le nouveau goût du public pour la mosaïque pourra l'amener.

La mosaïque! quelles ressources offrent à l'art ses millions de fragments de feu, d'or, de toutes couleurs. Nous avons montré avec quel bonheur et quelle simplicité de moyens les Persans et les Arabes comme les artistes byzantins et romains ont su en couvrir le sol, enrichir et envelopper tous les édifices. A l'époque de la Renaissance à Florence, le verre et l'émail ne suffisant plus, on y substitue les pierres précieuses; à Rome, pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, on dépasse le but : à Saint-Pierre, les tableaux des maîtres sont remplacés par des copies en mosaïques obtenues — comme les Gobelins — au moyen de plus de dix mille nuances, encadrées comme de vrais tableaux, qu'un célèbre critique a déclarées admirables (?) dans un jour d'indulgence.

La mosaïque comme dallage et comme décoration architecturale a trouvé un regain de faveur. M. Garnier, qui a fondé l'école de Sèvres, vient encore d'en montrer un heureux emploi et des plus judicieux dans les frises extérieures du nouveau Cercle de la Librairie.

Mais c'est à l'édilité même qu'il faut demander de changer les règlements anciens et surannés qui gouvernent nos arts, il semble qu'à Paris, principalement, on cherche à détruire, à *réformer* à plaisir les courbes gracieuses d'une avenue, les rares

jardins dont les arbres se penchant sur la rue brisent l'inflexible régularité de nos constructions. On n'a pas su comprendre que le charme de nos anciens boulevards provenait en grande partie des ondulations et des mouvements de terrain. Les voies nouvelles se perdent à l'horizon, sans être interrompues et sans permettre à l'œil de se reposer, comme à Rome, sur une fontaine, un obélisque, une statue ou une terrasse en perspective sur la ville ou sur la campagne. Les arbres qui bordent les voies ne doivent pas être groupés, sortir de la ligne droite ; on les taille suivant l'ordonnance, on les espace suivant les derniers principes militaires, et l'alignement n'en est pas même interrompu devant la façade d'un de ces rares et charmants hôtels, gothique ou renaissance, que l'on n'a pas encore démoli pour régulariser la voie.

Et par des règlements de police (inconnus heureusement aux villes de l'étranger), on retire aux architectes le droit d'entourer les maisons d'une corniche de la même largeur qu'en Italie, en Angleterre ou en Belgique ! On mesure d'avance la dimension qu'ils doivent donner aux balcons ! La hauteur des toits ! La grandeur des ouvertures ! On défend les perrons, les marquises, les pavillons saillants, les grilles et les jardins devant la façade, et sur les côtés, on force l'alignement monotone, on prohibe en un mot tout ce qui fait la variété, le charme, parfois l'aspect grandiose et monumental, qui nous étonnent et que nous admirons à Londres, à Vienne, en Belgique et en Italie.

Assez de froides casernes[1], de façades blanchâtres, de ces

1. Ce livre était déjà mis en pages, quand nous avons trouvé dans le volume de M. Charles Garnier : *A travers les arts*, plusieurs passages sur le même sujet, écrits dans le style vif, brillant, coloré, qui distingue l'éminent architecte de l'Opéra dans toutes ses productions ; à notre grand regret, nous ne pouvons en donner quelques citations, mais nous le recommandons vivement au lecteur.

hautes murailles percées de trous égaux, parallèles, à angles droits, de ces constructions sans fin, bordant sans interruption ces longues voies droites et interminables : Mairie, hôpital, prisons ou maisons tellement semblables, qu'on ne peut les distinguer que par leurs numéros!

Sillonnons Paris de lignes de chemins de fer, afin que, au lieu de vivre entassés dans le centre de la ville, nous puissions fuir aux environs et élever nos habitations comme à Londres au milieu de jardins. Là au moins elles émergeront de la verdure; les plus riches s'encadreront agréablement dans les massifs grâce à leurs silhouettes légères et variées, leurs murs émaillés, leurs grilles dorées, ornées de marbres et de mosaïques, elles apparaîtront brillantes comme une fleur, reflétant le soleil, exhalant la vie et la gaîté!





COSTUME DE GUERRIER

Galerie ethnographique du Musée d'artillerie organisé par le colonel Leclerc. — Gravure extr. de *La Nature*.



MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE ET ETHNOGRAPHIQUE
Fondé à Lyon par M. Emile Guimet.

II

ous espérons avoir montré combien peut être utile l'étude de l'art de toutes les contrées, des plus anciennes et des plus modernes, de celles qui sont dites classiques ou non classiques.

Tout le monde connaît le musée grandiose de la grande nef de Sydenham, temples, portiques, façades de tous les pays et de toutes les époques, formant une des galeries monumentales les plus complètes et les plus instructives que l'on puisse voir.

C'est par là que les Expositions universelles de Paris en 1867 et en 1878 ont brillé; mais chaque fois, résultat éphémère, tout a été détruit! Pourtant ces constructions si intéressantes auraient pu être conservées à peu de frais, et déjà nous aurions au Trocadéro un ensemble bien autrement vrai, bien plus pittoresque que celui de Sydenham.

Commençant après d'autres pays, pourquoi ne pas essayer de mieux faire?

Notre tâche est d'allier l'intérêt scientifique des musées de Copenhague et de Berlin au caractère artistique de celui de Stockholm, au programme grandiose de celui de Londres. Les ressources dont nous disposons permettent d'y arriver.

Un ministre de l'Instruction publique a dit avec raison que la France est comme un de ces enfants gâtés par la nature et la fortune, qui, ne travaillant pas à augmenter leur patrimoine, sont tout étonnés de le trouver un jour plus pauvre que celui de leurs voisins.

Aujourd'hui nous défions les archéologues, les naturalistes, les anthropologistes et les ethnographes de publier une œuvre sérieuse sans être obligés de citer continuellement et en première ligne les collections d'outre-Manche et d'outre-Rhin. L'État donne beaucoup d'encouragement aux arts, il a raison. Écoles magnifiques, musées splendides, expositions annuelles non seulement à Paris, mais en province; médailles, popularité, tout est prodigué; aussi l'art français prospère et certainement il peut se placer à la tête des arts modernes de l'Europe. Mais la science obtient en Angleterre et en Allemagne les privilèges que l'art seul possède chez nous.

Aussi en attendant que l'on puisse donner à nos voyageurs une popularité et des ressources considérables, remercions ceux qui, dans des conditions modestes, conservent le courage et demandent seulement que l'on ne détruise pas devant eux les résultats de tant d'efforts, qu'on ne laisse pas vendre à l'étranger, ou partager entre dix musées différents, les collections scientifiques qu'ils ont rapportées.

N'oublions pas que, nous aussi, nous avons nos Livingstone, les Belot, les Mouhot, les Lagrée, les Francis Garnier, etc.; donnons-leur une place dans un monument qui attestera leurs voyages, exposera leurs découvertes et rappellera les services qu'ils ont rendus à la civilisation.



LE TROCADÉRO. — Statue par Emile-Soldi placée à la galerie ext. du monument.

III

OMMENT ne pas être attristé quand on apprend ce qu'il reste de toute l'œuvre des différentes civilisations!

Pourquoi les hommes n'ont-ils pas uni leurs efforts, pour conserver au lieu de détruire perpétuellement les monuments qu'ils ont eu tant de peine à édifier? Pourquoi, quand après tant de siècles d'expériences et de labeurs, une race a trouvé l'expression, la mesure, les procédés utiles au climat, aux mœurs d'une contrée, pourquoi une autre ignorante et stupide a-t-elle changé et perdu les résultats obtenus par ses prédécesseurs ?

Et pourtant qui n'a fait ce rêve insensé d'un monument gigantesque, idéal, dû à l'union chimérique des arts et des artistes, édifié par les efforts réunis de toute l'humanité ! Il est échelonné sur le sommet d'une montagne ; formé d'immenses portiques, de superbes arcs-de-triomphe, de dômes se perdant dans le ciel, de minarets dentelés, de colonnades superposées, de galeries infinies soutenues par des éléphants, des lions, des monstres ou des

divinités, de galeries émaillées de toutes les couleurs, constellées de mosaïques, de glaces, d'argent, d'or, de pierreries et de diamants; la végétation enlace autour de sa base une immense couronne de fleurs; des nappes d'eau jaillissent à ses pieds et s'étalent comme un miroir destiné à le refléter; les oiseaux multicolores qui s'y abritent servent encore à l'animer; le ciel, les nuages, la nature tout entière à l'encadrer!

Lorsque les plaines que ce monument domine, s'effacent devant la nuit, lui, illuminé par le soleil couchant, irisant, répercutant sa lumière, avec ses milliers de dômes, de flèches, de statues, il apparaît immense, vertigineux, jaillissant au-dessus de la terre endormie comme un autre monde; on croit entendre une voix céleste, divine, dont il est l'instrument! Il représente en face du ciel, l'idéal, la puissance et le triomphe de l'art!

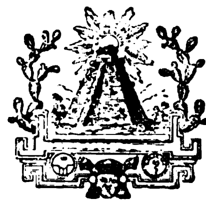
L'Art! l'invention de l'homme, qui, des matériaux les plus divers, combinés, variés par son génie, a su faire une nouvelle et sublime création, un autre monde lumineux, celui du sentiment, de la fantaisie, du goût et de l'ingéniosité. Dans ce monde, mêlé de larmes et de sourires, de souvenirs et d'aspirations, habitent les nains et les géants, les fantômes et les fées, des monstres combattant les dieux, le corps luttant avec l'âme, le rêve avec la réalité !

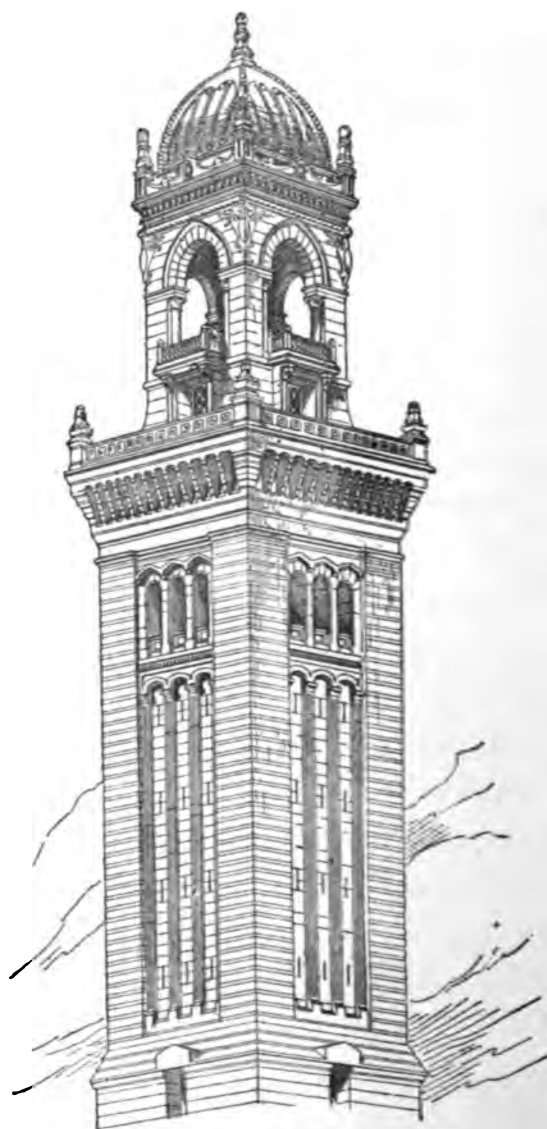
« *J'ai élevé sa coupole comme une fleur,* » dit à la postérité, le conquérant des Hébreux parlant du dôme babylonien.

A la science qui l'interroge, sur son œuvre, sur ce qu'elle a produit après tant de siècles, tant de guerres, de destructions et de douleurs, l'humanité peut montrer qu'elle a créé la poésie, la musique, les arts plastiques. Partout elle a trouvé des expres-

sions variées, gaies ou tristes, élégantes ou grandioses, enthousiastes ou intimes, et celles-ci, tracées sur la terre comme sur un immense livre d'histoire, répondent aux phases différentes, par lesquelles ont passé, son cœur, ses croyances et sa vie.

FIN





TOUR (OUEST) DU TROCADÉRO
Gr. extr. de l'*Art*.



TABLE

DES MATIÈRES

ET

DES ILLUSTRATIONS



TABLE DES MATIÈRES

ET

DES ILLUSTRATIONS

PRÉFACE

TEXTE

ILLUSTRATIONS

INTRODUCTION

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE PREMIER

LES CAMÉES ET LES PIERRES GRAVÉES

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE II

LES ARTS AU MOYEN AGE

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE III

L'ART PERSAN

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE IV

L'ART KHMER

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE V

L'ART AMÉRICAIN

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE VI

L'ART ÉGYPTIEN

TEXTE

ILLUSTRATIONS

CONCLUSION

TEXTE

ILLUSTRATIONS

SAINT-QUENTIN. — IMPRIMERIE JULES MOUREAU

